

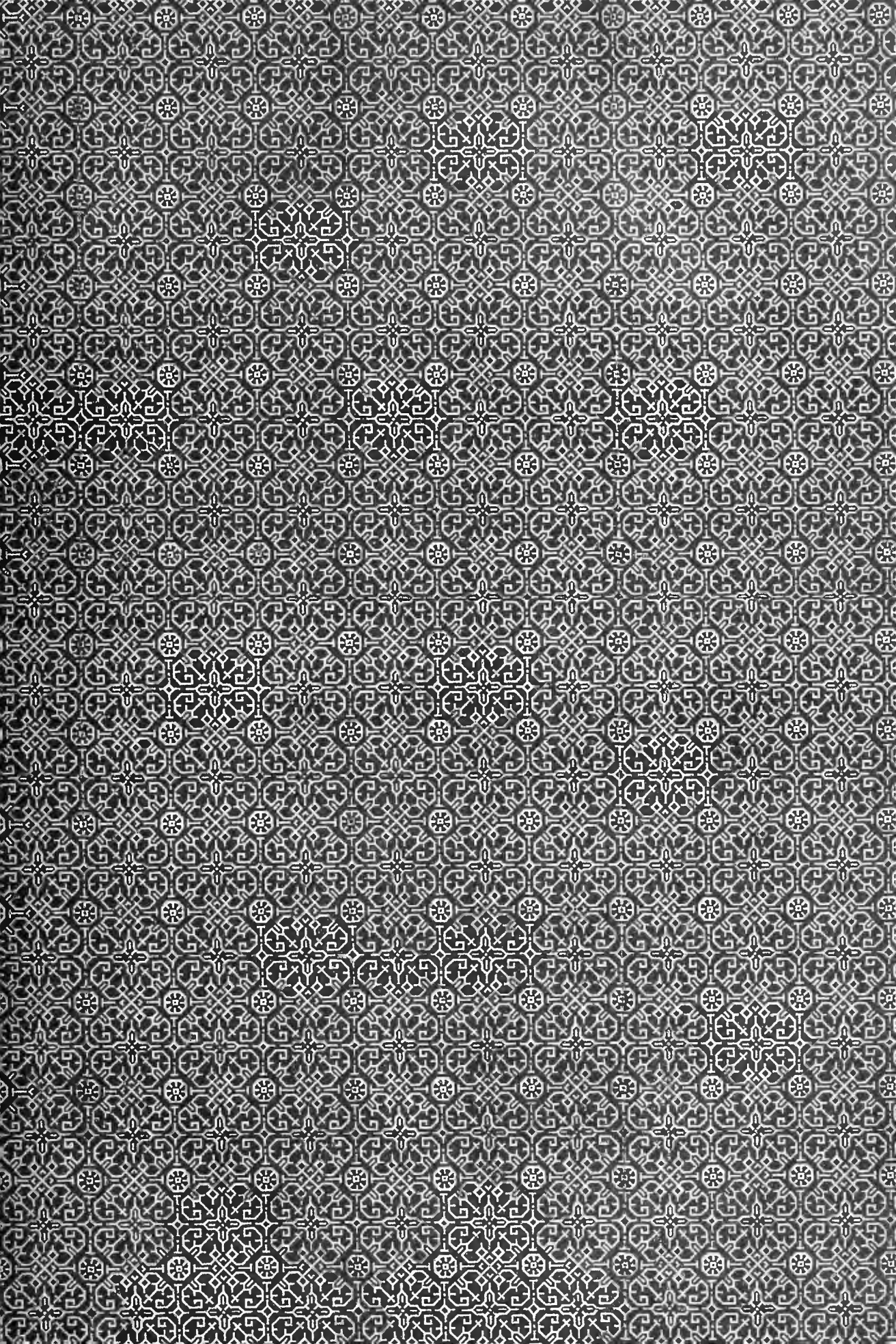
the  
university of  
connecticut  
libraries




3 9153 01958370 9

-N  
5300  
-D65  
v.1,  
pt.2







Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
Boston Library Consortium Member Libraries



**WITHDRAWN**

**From the  
University of  
Connecticut  
Libraries**

# KUNST UND KÜNSTLER

## DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE

BIS UM DIE  
MITTE DES ACHTZEHNEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON  
R. BERGAU, C. LEMCKE, FR. REBER, J. E. WESSELY, A. v. WURZBACH

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME,  
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

*ZWEITER BAND.*

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



LEIPZIG,  
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1878.

WILHELM  
From the  
University of  
Connecticut  
Library

1  
3. 2

# KUNST UND KÜNSTLER

DES

## MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

—•—

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

~~~~~

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME,  
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

1  
ERSTE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE  
BIS UM DIE MITTE DES ACHTZEHNEN JAHRHUNDERTS.

2 last  
ZWEITER UND LETZTER BAND.



LEIPZIG,  
VERLAG VON E. A. SEEMANN.  
1878.



Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

## INHALTSVERZEICHNISS.

~~~~~

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, sind auf der ersten Seite eines jeden Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

|   | No.       | Seite |
|---|-----------|-------|
| 1. Rembrandt van Rijn. Von C. Lemcke . . . . .  | 23.       | 3—56  |
| 2. Gerhard Terborch. Von demselben . . . . .  | 24.       | 3—22  |
| 3. Gabriel Metfu. Von demselben . . . . .   | 24.       | 23—36 |
| 4. Kaspar Netfcher. Von demselben . . . . .   | 24.       | 37—40 |
| 5. Gerard Dov. Von demselben . . . . .  | 25 u. 26. | 3—15  |
| 6. Frans van Mieris. Von demselben . . . . .  | 25 u. 26. | 16—24 |
| 7. Jan Steen. Von demselben . . . . .   | 27 u. 28. | 3—21  |
| 8. Adriaen van Ostade. Von demselben . . . . .  | 27 u. 28. | 22—40 |
| 9. Pieter de Hooch. Von demselben . . . . .   | 29—31.    | 3—10  |
| 10. Jan Vermeer van Delft. Von demselben . . . . .  | 29—31.    | 11—20 |
| 11. Adriaan van der Werff. Von demselben . . . . .  | 29—31.    | 21—32 |
| 12. Die niederländischen Landschafts-, See-, Thier- und<br>Schlachtenmaler des XVII. Jahrhunderts. Von A.<br>von Wurzbach . . . . . | 32—35.    | 3—99  |

Einleitung (S. 3—8). — Jan Jofefszoon van Goyen (S. 9—16). —  
 Salomon Ruysdael (S. 17 u. 18). — Jacob Ruysdael (S. 19—29). —  
 Meyndert Hobbema (S. 30—38). — Jan Wynants. (S. 39—43). —  
 Albert Cuyp (S. 44—49). — Benjamin Cuyp (S. 50—52). — Aart  
 van der Neer (S. 53—55). — Efaias van de Velde (S. 56—58). —  
 Willem van de Velde, der Jüngere (S. 59—63). — Adriaan van  
 de Velde (S. 64—69). — Philip Wouvermann (S. 70—77). —  
 Paulus Potter (S. 78—88). — Claes Pietersz Berchem (S. 89—95).  
 — Jan Weenix (S. 96—99).

|  | No. | Seite |
|--|-----|-------|
| 13. Veit Stofs. Von R. Bergau . . . . .              | 36. | 3—21  |
| 14. Adam Kraft. Von demselben . . . . .              | 36. | 22—40 |
| 15. Peter Vischer und seine Söhne. Von demselben . . | 37. | 3—62  |
| 16. Andreas Schlüter. Von R. Dohme . . . . .         | 38. | 3—20  |
| 17. Anton Raphael Mengs. Von Fr. Reber . . . . .     | 38. | 21—40 |
| 18. Angelica Kaufmann. Von J. E. Weffely . . . . .   | 39. | 3—14  |
| 19. Daniel Chodowiecki. Von R. Dohme . . . . .       | 39. | 15—32 |

## VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Die beigefetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Abschnitte an.

### REMBRANDT VAN RIJN (No. 23).

Selbstbildnifs, 3. — Ecce homo. Nach einer Radirung, 9. — Anatomische Vorlesung des Doctors Tulp. Museum im Haag, 17. — Saskia's Bildnifs. Silberstiftzeichnung im Kupferstichkabinet zu Berlin, 20. — Die Kreuzabnahme. Nach einer Radirung, 25. — Saskia. Gemälde in der Galerie zu Kassel, 29. — Auszug des Fähnleins von Frans Banning Cock (fog. Nachtwache). Museum zu Amsterdam, 33. — Holländische Landschaft. Handzeichnung in der Albertina zu Wien, 37. — Cornelis Nicolas Anslo. Nach einer Radirung, 41. — Ganymed. Dresdener Galerie, 45. — Die Staalmeesters. Museum zu Amsterdam, 49. — Bettler. Nach einer Radirung, 56.

### GERHARD TERBORCH (No. 24).

Selbstbildnifs, 3. — Väterliche Ermahnung. Museum zu Berlin, 5. — Der Trompeter. Museum im Haag, 9. — Das Glas Waffer. Ehemalige Galerie Deleffert, 13. — Die Lautenpielerin. Galerie zu Kassel, 17.

### GABRIEL METSU (No. 24).

Selbstbildnifs als Jäger. Museum im Haag, 23. — Der alte Zecher. Museum zu Amsterdam, 24. — Der Geflügelhändler. Dresdener Galerie, 29. — Fröhlich in der Schenke. Dresdener Galerie, 33. — Die verstimzte Laute. Galerie zu Kassel, 36.

### KASPAR NETSCHER (No. 24).

Die Seifenblase. Sammlung des Lord Ashburton, 37. — Die Dame mit dem Papagei. Pinakothek in München, 39.

### GERARD DOV (No. 25 u. 26).

Selbstbildnifs. Dresdener Galerie, 5. — Der Zahnarzt. Dresdener Galerie, 9. — Die Wasserschütze. Gruppe aus dem Gemälde im Louvre, 13.

### FRANS VAN MIERIS (No. 25 u. 26).

Mieris an der Staffelei. Dresdener Galerie, 17. — Der Keffelflicker. Dresdener Galerie, 21.

### JAN STEEN (No. 27 u. 28).

Bildnifs, 3. — Das kranke Mädchen. Sammlung van der Hoop, 5. — Der erste Häring. Privatbesitz, 9. — Nach dem Gelage. Sammlung van der Hoop, 13. — Der Hundetanz. Ehemalige Sammlung Nogaret, 17. — Gruppe aus der Verlobung. Museum in Braunschweig, 21.



ADRIAEN VAN OSTADE (No. 27 u. 28).

Bildniss. 22. — Die Puppe. Nach einer Radirung. 25. — Der leere Krug. Nach einer Radirung. 29. — Die Spinnerin. Nach einer Radirung. 33. — Der Künftler in seiner Werkstatt. Dresdener Galerie. 36.

PIETER DE HOOCH (No. 29—31).

Morgentoilette. Mufeum van der Hoop in Amsterdam. 5. — Am Gartentisch. Ebenda. 9.

JAN VERMEER (VAN DER MEER) AUS DELFT (No. 29—31).

Der Kriegsmann und das lachende Mädchen. Galerie Double, Paris. 13. — Holländisches Familienbild. Akademische Galerie in Wien. 17.

ADRIAAN VAN DER WERFF (No. 29—31).

Bildniss aus dem Familienportrait des Meisters. Dresdener Galerie. 21. — Schäferscene. Dresdener Galerie. 25. — Verfloßung der Hagar. Dresdener Galerie. 29.

JAN JOSEFSZON VAN GOYEN (No. 32—35).

Bildniss. 9. — Ufer der Maas. Gemälde. 12. — Landschaft. Galerie Rothan in Paris. 13.

JACOB RUYSDAEL (No. 32—35).

Bildniss. 19. — Der Judenkirchhof. Dresdener Galerie. 21. — Der Strand von Scheveningen. Gemälde. 25. — Facsimile einer Radirung. 28.

MEINDERT HOBBEEMA (No. 32—35).

Landschaft. Galerie in Buckingham Palace. 33.

JAN WYNANTS (No. 32—35).

Landschaft. Pinakothek in München. 41.

ALBERT CUYP (No. 32—35).

Die fünf liegenden Kühe. Facsimile einer Radirung. 43. — Kühe am Wasser. Galerie W. Wells. Redleaf-Park. 45. — Landschaft mit Heerde und Reitern. Nationalgalerie in London. 49.

AART VAN DER NEER (No. 32—35).

Landschaft. Galerie Liechtenstein in Wien. 52.

WILLEM VAN DE VELDE, DER JÜNGERE (No. 32—35).

Marine. Galerie in Kassel. 60. — Marine. Gemälde. 61.

ADRIAAN VAN DE VELDE (No. 32—35).

Winterlandschaft. Dresdener Galerie. 64. — Sonnenaufgang. Gemälde. 66. — Facsimile einer Radirung. 68.

PHILIP WOUVERMAN (No. 32—35).

Bildniss. 70. — Heuernte. Galerie in Kassel. 72. — Heuernte. Galerie Leuchtenberg. 73. — Der Pferdefall. Gemälde. 76.

PAULUS POTTER (No. 32—35).

Bildniss. 78. — Auf der Weide. Galerie in Buckingham Palace. 81. — Die beiden Bullen. Nach einer Radirung. 85. — Der Stier. Galerie des Haag. 87.

CLAES PIETERSZ BERCHM (No. 32—35).

Handzeichnung aus der ehemaligen Sammlung Pereire. 89. — Italienische Landschaft. 91. — Der Mann auf dem Esel. Gemälde. 93.

## JAN WEENIX (No. 32—35).

Stilleben. Belvedere in Wien. 97.

## VEIT STOSS (No. 36).

Hochaltar der Marienkirche in Krakau. 5. — Die Verkündigung. Relief bei Senator Culemann in Hannover. 8. — Beschneidung Christi. Ebenda. 9. — Krönung Mariä. Germanisches Museum 13. — Der Englische Gruf. Lorenzkirche in Nürnberg. 16. — Die sieben Freuden Mariä. Medaillons aus dem Englischen Gruf in der Lorenzkirche zu Nürnberg. 17.

## ADAM KRAFT (No. 36).

Selbstbildnis vom Sakramentshäuschen der Lorenzkirche. 22. — Relief vom Portal des städtischen Waghäufes in Nürnberg. 25. — Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg. 29. — Erste Station. Vor dem Thiergärtner Thore zu Nürnberg. 33. — Madonna am Hause „zum gläsernen Himmel“ in Nürnberg. 36. — Grablegung Christi. Holzschuher'sche Grabcapelle auf dem Johannis-Kirchhofe zu Nürnberg. Zu 36. — Von der siebenten Station vor dem Thiergärtner Thore in Nürnberg. 37.

## PETER VISCHER UND SEINE SÖHNE (No. 37).

Statuette Peter Vischer's des Aelteren vom Sebaldsgrabe. 3. — Hauptfigur vom Grabmal der Herzogin Sidonie im Dome zu Meissen. 9. — Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg. 13. — Reliefgestalten vom Grabmal des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gemahlin. Stiftskirche zu Römhild. 17. — Sebaldsgrab. Sebalduskirche in Nürnberg. 21. — Apostel Paulus. Statuette vom Sebaldsgrabe. 25. — S. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Relief am Sebaldsgrabe. 29. — Epitaph der Frau Margaretha Tucherin. Dom zu Regensburg. 33. — Bogenfchütz. Statuette im Rathhaus zu Nürnberg. 37. — Fries am Fuggerfchen Gitter. 48. — Fries am Fuggerfchen Gitter. 49.

## ANDREAS SCHLÜTER (No. 38).

Der große Kurfürst. Bronzestatue in Berlin. 5. — Fassadentheil des Berliner Zeughaufes. 8. — Masken sterbender Krieger im Hofe des Berliner Zeughaufes. 9. — Innerer Hof des königlichen Schlosses in Berlin. 13. — Fensterleibung in der Brandenburgischen Kammer des Berliner Schlosses. 17. — Von der Trophäe über Portal No. 5 des Berliner Schlosses. 20.

## ANTON RAPHAEL MENGES (No. 38).

Bildnis. 21. — Der Parnas. Deckengemälde in der Villa Albani zu Rom. 25. — Geburt Christi. Oelgemälde im Museum zu Madrid. 33.

## ANGELICA KAUFMANN (No. 39).

Bildnis nach Sir Joshua Reynolds. 3. — Amor. Oelgemälde. 9. — Die Haarflechterin. Facsimile einer Radirung. 13.

## DANIEL CHODOWIECKI (No. 39).

Bildnis. 15. — Das Familienblatt Chodowiecki's. E. 75. Lichtdruck. Zu S. 20. — Kupferstiche Ch.'s in phototypischer Nachbildung. Zu S. 22. — Abendessen beim Prediger Bouquet. Aus dem Skizzenbuch in der Berliner Academie der Künfte. 25.



XXIII.

REMBRANDT VAN RIJN.

Von

C. Lemcke.







## Rembrandt van Rijn.

Geb. in Leiden am 15. Juli 1607; gest. in Amsterdam am 8. Oct. 1669.

Rembrandt van Rijn ist, der Sohn des Leidener Müllers Harmen Geritszoon van Rijn und seiner Frau Neeltge Willemsdochter. Sein Geburtsjahr ist streitig. Von den besten Gewährsmännern giebt der eine 1606, der andere 1608 an, und in Documenten vom Juni 1634 heißt er 26 Jahr alt. C. Vosmaer, dem wir die ausführliche werthvolle Biographie seines großen Landsmannes verdanken, welche durchweg in ihren Nachweisungen diesem Aufsatz zu Grunde liegt, hat das Jahr 1607 als das wahrscheinlichste zur Geltung gebracht. Nehmen wir mit ihm den 15. Juli 1607 als Rembrandt's Geburtstag an.

1607 war in mancher Beziehung für Holland ein Glücksjahr. Zu Vließingen wurde im März einem Bierträger ein Sohn geboren, der die Welt mit dem Ruhm seiner Thaten und seiner schlichten Mannes- und Bürger-Tugenden erfüllen sollte. Im April siegte Jacob van Heemskerck über die spanische Flotte bei Gibraltar. Albert und Isabella in Brüssel, an der Niederwerfung der abgefallenen Provinzen verzweifelnd, erklärten sich bereit, mit den Staaten der vereinigten Niederlande als mit freien Staaten, über welche sie keine Hoheitsrechte befäßen, zu unterhandeln. Im Sommer erblickte Rembrandt van Rijn das Licht der Welt, der mit dem Vließinger Altersgenossen zu den Unsterblichen seines Vaterlandes zählen sollte.

Michiel de Ruiter und Rembrandt van Rijn! Namen, wie sie in ihrem Volke durch Stolz oder Scham, wenn man sie nennt, unvergängliche Wirkung auf die sittliche Kraft auch noch späterer Geschlechter üben!

Rembrandt taufte diesen Knaben seine Eltern, ihr sechstes von den lebenden Kindern. Rembrandt ist sein Vorname, und nie hat er einen andern geführt. Dafs er Paul geheifsen mit Vornamen und Rembrandt mit Familiennamen, ist irrigte Annahme. Nach damaliger holländischer Sitte hiefs er Rembrandt, Harmenszoon, d. h. Hermanns Sohn, van Rijn. Seine Eltern waren bemittelte Bürgersleute, Besitzer von Mühle, Haus und Garten. Sie wohnten im Weddesteg, dicht am Rhein. Ihre Windmühle hiefs, nach holländischer Sitte, welche allen Mühlen Namen giebt, »der Rhein«. Sie stand damals ihrem Hause schräg gegenüber auf dem Walle am weissen Thor. Später ist sie nach einer andern Stelle jenseits des Thors veretzt und umgetauft worden. Geboren ist Rembrandt nicht in ihr. Mag er immerhin, um der alten poetisirenden Tradition zu gedenken, sich schon als Knabe an dem Wechsel von Licht und Schatten in ihr ergötzt haben, wenn die Sonne durch die Luken in die dunklen, vom Mehlfraub wie gebohten Räume schien. Rembrandt's Kindheit fiel in den zwölfjährigen Waffenstillstand von 1609—1621, während dessen Hollands Wohlfahrt einen so auferordentlichen Aufschwung nahm. Er wuchs, als alles um ihn wuchs. Nach dem Geschlecht des Kampfes kam das des Sieges. Der entschlossene, unbeugsame Geist, der das kleine niederdeutsche Volk gerettet und zum Siege über seine Feinde geführt hatte, wirkte auf allen Gebieten fort. Zu Land und See, in Rath und That, in Wissenschaft und materiellem Erfolg standen die Holländer Niemandem nach, wenn nicht Allen voran. Dies Geschlecht der Bürger und der einst so verachteten Käs-Bauern bildet einen Nationalstolz aus, der keinen Zweifel hinsichtlich der holländischen Ueberlegenheit in allen Dingen, welche ihm als die wesentlichen gelten, kennt. Es dünkt sich auserlesen vor Gott und Menschen durch seinen Glauben und seine Erfolge. Holländische Art, Klugheit, Kraft, Ausdauer kann Alles, was sie will, und hat immer Recht, kann nicht fehlgehen. Der Holländer jener Zeit schaut darum nach keinem andern lebenden Volk, und nichts Fremdes imponirt ihm. Er selbst ist sein Mafs. Der Beweis für ihn ist einfach, dafs er auf dem richtigen Wege ist. Er hält sich für frömmer und klüger, und er sieht sich reicher und freier als alle anderen Nationen. Noch stockt nichts in ihm, wie das mit der nächsten Generation seinen Anfang nimmt. Seiner Kühnheit im Unternehmen gleicht nur seine Zähigkeit im Ausharren, wo er Erfolg, Gewinn erhofft.

Die indischen Compagnien werden damals errichtet, vor und kurz nach dem Waffenstillstand. Im ostindischen Meer beginnt die holländische Herrschaft. Holländer fahren nach China und Japan und in die unerforschten Meere um Neu-Holland und die Inseln Oceaniens; ihre Kühnheit und Hartnäckigkeit erzeugt die Sage vom fliegenden Holländer, der mit eisernen Masten und Raen den Stürmen des Caps der guten Hoffnung trotzt, und wenn es im Guten nicht geht, es mit Hilfe des Bösen umwettert. Holländer trotzen wieder und wieder den Gefahren des nördlichen Eismees, um die Durchfahrt östlich über Sibirien, westlich über Amerika zu suchen. 1596 hatte der spätere Sieger von Gibraltar Heemskerk auf Nowaja Semlja überwintert. Spitzbergens und Grönlands Meere wurden seitdem die Jagdreviere, deren Beute Jahr für Jahr eine holländische Wallfischjägerflotte nach Norden lockte.



Die Reichthümer strömten in Holland zusammen. Aber noch heben sie den Muth, lähmen ihn nicht. Handelsgeist und Erwerbsucht wächst noch; man zehrt noch nicht von den Renten des Besitzes mit ängstlicher philisterhafter Furcht vor Verluften und der Beforgniß um das theure Wohlergehen oder gar Leben, wie so oft durch Generationen erschlafte Erb-Besitzer thun, die von ihren Renten leben und Mühe und Plage und Gefahr anderem Volk überlassen, welches erst etwas verdienen will.

Das Volk ist damals noch allgemein wehrpflichtig im Stil jener Zeit. Jeder Bürger ist Krieger seines Vaterlandes und seiner Vaterstadt. Mit Hakenbüchse und Partifane stehen die Bürger-Compagnien ein. Es ist hohe Ehre, unter ihren Führern zu sein, würdig als solche im Bild der Nachwelt überliefert zu werden. Nichts braucht damals der Holländer andern Nationen abzulernen, wenigstens nicht lebenden, sagten wir. Die Bibel und die classischen Schriftsteller sind dabei ausgenommen.

Er schafft sich damals, unbekümmert um die Antwerpener Schule, seine eigenthümliche Kunst. Er schafft sich auch seine eigene nordniederländische Literatur, diese beeinflusst durch den Stil der Alten. Nicht bloß für den Leser wird gedichtet. Bedeutende Männer arbeiten mit Leidenschaft für Errichtung, Festigung und Pflege eines niederländischen Nationaltheaters. Für die Tragödie wie für die derbe, oft lascive Komödie giebt dabei zumeist das römische Drama das Muster ab.

Der »deftig« abgemessene Ton des späteren Rentner-Hollands ist jetzt noch überhaupt keine Mode. Ernst und Ausgelassenheit gehen wie im Mittelalter schroff nebeneinander her. Rau, laut, derbsinnlich ist die Fröhlichkeit. Prunk und Fülle müssen noch den feineren Geschmack ersetzen, wie ihn die romanischen Nationen immer aufmerksamer pflegen. Das Glück und äußerliches Wohlsein nun aber doch nicht zu schnell den alten Geist brechen, dafür sorgen am meisten die inneren Parteikämpfe, die allerdings schwere Schatten auf diese Zeit werfen. Die Parteien des Statthalters und der Orthodoxen des Calvinismus, der Gomaristen, und der aristokratischen Republikaner und Arminianer befehdeten sich mit fanatischem und, wie Oldenbarneveld's Ende zeigt, mit tödtlichem Haffe.

Holland ist damals die feste Burg der politischen und religiösen Freiheit. Das schließt gemäß den Widersprüchen in der menschlichen Natur und somit in einem Volk nicht aus, daß es zugleich der Sitz der Unduldsamkeit ist; verstehen doch die meisten alten Vorfechter der Freiheit unter religiöser Freiheit Absehung vor dem Katholicismus und die Consequenzen des fanatischen Protestantismus. Und wenn es eine Entschuldigung giebt für jene Streitigkeiten der Protestanten unter sich, mit denen die politischen Feindschaften von Moritz und Oldenbarneveld verwickelt wurden, so ist es die, daß jedes Vermitteln damals den Führern des alten Kampfes als ein Abschwächen und Verderben der strengen Kraft, die allein hatte siegen können, erschien. Je mehr die Hoffnung der Protestanten auf Holland beruhte, seit in Frankreich die Macht der Hugenotten, besonders durch Heinrich's IV. Uebertritt, politisch gebrochen war, und vor Allem, seit die Stuarts Englands protestantische Führerrolle aufgegeben hatten und alle Protestanten wegen Englands religiöser Zukunft mit den gerechtesten Befürchtungen erfüllten, desto mehr mußte die Männer, welche in dem bisherigen Kampfe sich und ihren Principien den Sieg zuschrieben, jede Bestrebung erbittern, welche an den alten

Grundfesten in Religion und Politik rüttelte und sie an den wichtigsten Punkten nach Kräften untergrub. Jede holländische Familie durchschütterten damals alle diese Streitigkeiten, welche 1618 zwischen Moritz und Oldenbarneveld ausgekämpft wurden und damit endeten, daß 1619 Oldenbarneveld's Haupt auf dem Schaffot fiel.

Befonders Leiden wurde durch den Kampf der religiösen Parteien bewegt. Gomar wie Arminius waren Professoren in Leiden, wo Arminius, allerdings in Rembrandt's frühester Kindheit, starb. Aber daneben gingen noch andere Bewegungen, an die man bei Rembrandt zur weiteren Erläuterung seines Charakters erinnern mußte, selbst wenn gar kein äußerer Zusammenhang bekannt wäre. In Leiden lebten noch andere Männer.

Wenn es einen Meister giebt, der ein Independent in seiner Kunst war, so war es Rembrandt van Rijn. Soll man einen gewaltigen Zeitgenossen zur Parallele mit ihm suchen, gleich eigenartig, volksthümlich, das Fremde verschmähend oder verachtend, bürgerlich bewußt, rücksichtslos, groß und anmuthslos, abstoßend und anziehend und zu Bewunderung zwingend, so licht wie düster, so glänzend im Licht, wie unergründlich im tiefen Schatten, so ist es Oliver Cromwell, der 10 Jahre ältere Bürger von Huntingdon, das Haupt der englischen Independenten-Partei.

Diese Independenten hatten sich 1619 zu Leiden unter John Robinson constituirt. Vorher waren sie die aus England vertriebene Secte der Brownisten gewesen. Seit Robinson's, ihres Vorstandes zu Leiden, Schrift »Apologia«, erhielten sie unter dem Namen Independenten ihre feste Formung. Als sie seit 1643 nach England zurückkehren durften, gewannen sie dort einen bedeutenden Einfluß auf die Wendung der Revolution.

In solcher Zeit und in solchem Holland, unter solchen Einflüssen erwuchs Rembrandt van Rijn. Trägt seine Kunst nicht von dem Allen ihr charakteristisches Gepräge? So kühn, selbständig, schroff, rücksichtslos, einbäumig, groß und beschränkt, wie nur Einer, hat er von Anfang bis zu Ende den Geist seines Volks dieser Zeit in der Kunst vertreten.

Wo mochte er den mehr einfaugen, als in einem Bürgerhaufe? Wo wurden die Lehren und Grundsätze des echten, rein volksthümlich holländischen, von nichts Fremdem, auch keinem classischen Geist berührten Sinns wohl häufiger und bündiger ausgesprochen? »Er soll was lernen«, das war ausgemacht im wohlhabenden Müllerhaufe von dem ungewöhnlichen Knaben. Er hat auch studiren sollen zu Ehren der Familie und zum eigenen und seines Vaterlandes Vortheil und Wohl. Aber daß er je etwas anderes im elterlichen Haufe gehört hat, derber oder milder, im weltlichen oder religiösen Sinn von Vater oder Mutter, als daß Alles, was nicht echt holländisch, im Grunde dummes Zeug oder falscher Kram sei, das bezweifeln wir.

Wir wissen leider über Rembrandt's künstlerische Erziehung so gut wie gar nichts. Es ist uns überliefert, seine Eltern hätten gewünscht, daß er, ihr jüngster Sohn, studire, und er wäre deshalb auf eine Lateinschule gethan. Ein älterer Bruder war, wie der Vater, Müller, ein zweiter wie der mütterliche Großvater Bäcker geworden. Doch des Knaben Sinn stand nicht auf Gelehrsamkeit, wie sehr auch der Ruf seiner Vaterstadt, deren Hochschule sich seit den wenigen Decennien ihres Bestehens zu der berühmtesten Stätte freisinniger Wissenschaft in Eu-

ropa aufgeschwungen hatte, den jungen Leidener wissenschaftlich anreizen konnte. Haben die religiösen und politischen Streitigkeiten dazu beigetragen, den Eltern sein Studium der Gottesgelehrsamkeit oder der Rechte zu verleiden? Zeigte der Knabe gar keine Anlage für die Anforderungen des höheren Studiums? Trat sein malerisches Talent sogleich unbezwinglich hervor? Hat etwa die Schreibstunde sogleich in hervorragender Weise sein Zeichentalent offenbart? (Das »Schönschreiben« hing durch Fracturschrift, Schnörkel und Ausschmückungen aller Art damals noch eng mit dem Zeichnen zusammen. In kleinen norddeutschen Städten war dies übrigens auch noch während der ersten Decennien unseres Jahrhunderts der Fall und das Schönschreiben und Zeichnen eines solchen Schulmeisters machte oft seinen und seiner Schule Hauptruhm aus und verschaffte diesen kleinstädtischen Coppenols in ihren Kreisen großes Ansehen. Heut, wo alle Welt sich für das Kunsthandwerk einer Zeit enthusiasmirt, die man bis vor 20 Jahren über die Achsel angesehen hat, und wo man sich nicht genug thun kann, um das Handwerksniveau von Barock- und Zopfzeit wieder zu gewinnen, ist es ein Wunder, daß man noch nicht wieder auf das Schönschreiben und Zeichnen der alten Volksschulen verfallen ist, in denen allerdings Auge und Hand für richtigen Strich und freigeschwungene Formen gebildet wurden.)

Die Lehrmeister Rembrandt's stehen so ziemlich fest. Die besten Nachrichten einen sich auf Jacob Isaakszoon van Swanenburch und Pieter Laftman. Ungewiß ist, wann Rembrandt in die Lehre kam. Möglicher Weise hat er in der Lateinschule über die sonst für den Eintritt in die Lehre gewöhnliche Zeit hinaus sitzen müssen und wäre ein oder zwei Jahre später dazu gekommen. Es liegen allerdings keine weiteren Anhaltspunkte dafür vor, und nur seine frühe Selbständigkeit nach Beendigung der Lehrzeit wäre dadurch besser erklärt.

Vosmaer hat ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen der angesehenen Familie der van Swanenburchs und den van Rijns gefunden und daraus die Wahl Jacob Isaakszoon's erklärt, der auch durch Ansehen, Alter und seine Reifen besonders zum Lehrer Rembrandt's geeignet erscheinen mochte.

Sein Vater, Isaak Nicolai (Claaszoon) van Swanenburch, war Schöffe und Maler zu Leiden, Lehrer seiner drei Söhne, des Octavius van Veen und des Jan van Goyen. Der jüngere Sohn Wilhelm hatte sich früh als Kupferstecher einen Namen gemacht, war aber schon 1612 gestorben.

Jacob war längere Zeit in Italien gewesen, hatte sich dort verheirathet und war erst 1617 in seine Vaterstadt zurückgekehrt. Hat er sich in Italien hauptsächlich mit Portrait und Landschaft beschäftigt, für welche letztere ja die Niederländer den Italienern besonders glücklich begabt schienen? (Es wird eine Landschaft von ihm erwähnt.) Hat er, da er doch wohl erst in reiferen Jahren die Reise machte, sich noch italienisirt? Hing er Elzheimer's Doctrinen an, gleich so manchem Landsmann und Altersgenossen? Zog auch er Caravaggio's braune Manier vor oder folgte er mehr den Caracci's oder suchte er, wie Honthorst oder der große Rubens, lernend und Niemanden nachahmend seinen eignen Weg? Jedenfalls hatte er in Italien seine Einsicht in die Kunst vertieft und kannte genau alle darin herrschenden Strömungen. Uns fällt dabei Hendrik Terbruggen ein, auf den wir bei Gelegenheit des Bildes von Terborch in Deventer aufmerksam machten, mit seinen an Rubens und durch seinen gelb-röthlichen Ton an die eine Periode von Rembrandt erinnernden Bildern aus dem Jahre 1621. Auch Ter-

bruggen war 10 Jahre und vielleicht zu gleicher Zeit mit van Swanenburch in Italien und zwar lange in Rom und in Neapel, wo er in hohem Ruf stand und viele Aufträge hatte, bis er sich hernach wieder in Utrecht niederliefs. In ähnlicher Weise könnte auch Jacob van Swanenburch Portraits gemalt haben. Für die Bildnisse der helleren röthlichen Periode wäre danach bei Rembrandt schon aus der Lehrzeit eine Erklärung gefunden. (Ueber Jacob's Bild in der Galerie von Christiansborg mit einer Proceffion vor St. Peter fehlt uns leider hier jede Angabe in Betreff der Malweise.) Rembrandt's Behandlung componirter, in Licht und Schatten noch besondere Mannigfaltigkeit zeigender Bilder, weist auf Radirungen, speciell auf van Goudt's Stiche nach Elzheimer, auf das Vorbild von Elzheimer überhaupt und auf Pieter Lastman, zu dem er nach einem dreijährigen Cursus bei van Swanenburch ging.

Houbraken fagt, und zwar die ersten Sätze nach Orlers, Rembrandt sei in den drei Jahren bei van Swanenburch »so gefördert worden, daß jeder sich darüber wunderte und den Schluß zog, daß von ihm etwas Großes zu erwarten stand. Damit ihm ja keine Gelegenheit entgehe, einen festen Grund für seine Kunst zu legen, beschloß sein Vater, ihn zu Lastman nach Amsterdam zu bringen, bei welchem er sechs Monate blieb und danach noch einige Monate bei Jacob Pinas, bis er beschloß seine Kunst auf eigne Hand auszuüben, was ihm von Anfang an wunderbar gut glückte. Andere wollen, daß Pinas sein erster Lehrer gewesen sei. Und Simon van Leewen fagt in seiner kurzen Beschreibung von Leiden, daß Joris van Schoten der Lehrmeister von Rembrandt und Jan Lievens gewesen sei.« Vosmaer erkennt als durch authentische Quellen für Rembrandt beglaubigt nur van Swanenburch und P. Lastman als Lehrer an. Er verwirft Simon van Leewen's Autorität und hält auch die Angabe von der Lehrzeit bei Pinas für zweifelhaft. Houbraken selbst kann durch seine Schludrigkeit dazu anleiten. Obwohl er nämlich hier als gewiß annimmt, daß Rembrandt bei Pinas und zwar bei Jacob gelernt habe und nur als unsicher, ob nicht zuerst bei diesem Lehrmeister, fagt er bei der Notiz über Jan Pinas, »sein Colorit neigte sich zur braunen Manier, weswegen auch Viele glauben, daß Rembrandt ihn darin nachgeäfft habe.« Um die braune Manier zu lernen, brauchte er nicht bei Pinas gemalt zu haben, zumal er sie anerkannter Mafsen im Atelier von P. Lastman geübt hat. Dieser braune Ton stammte von Caravaggio. Seine Schule fand darin das neue Heil der Malerei. Man nahm in neuer Weise, und zwar in realiftischer Behandlung Correggio's coloriftische Bestrebungen und Helldunkel-Kunst wieder auf. Die Formen waren von den Florentinern und Römern, die Farbengluth von den Venezianern gewonnen; nun kamen die besonderen Beleuchtungen. Ihre Künfte wurden damals geübt und zur Virtuosität gebracht: Wirkung von starkem, concentrirten, durch eine kleine Oeffnung in einen dunkleren Raum einfallenden Licht mit feinem Helldunkel-Umfang und dem Uebergang in die tiefen Schatten, Kerzen-, Fackel-, und Mondschein-Beleuchtung. Man begann, nicht mehr auf Formen, sondern auf Licht und Schatten zu sehen, in Licht und Schatten neue Compositionen, darin die Einheit in der Mannigfaltigkeit zu suchen. Eine Licht- und Schattenkegel-Perspective gleichsam wird studirt.

Rembrandt van Rijn wurde darin der größte Meister, aber man sehe z. B. einfach in Licht und Schatten gesetzte Zeichnungen Guercino's, ob man sie nicht auf den ersten Anblick für Rembrandt'sch halten wird, und sie sind doch



Ecce homo. Nach einer Kadirung Rembrandt's.

von dem Schüler der Caracci's, der schon 1616 seine Academie in Bologna eröffnete.

Pinas wie Laftman gehörten übrigens mit van Goudt, Teniers, Uytenbrouck, Thomas van Hagelstein zu den speciellen Anhängern Elzheimer's in Rom. Später hatte sich Pinas in Haarlem, Laftman in Amsterdam niedergelassen. Wenn nun Rembrandt von van Swanenburch zu Laftman ging, so wird dabei weniger die Einsicht seines Vaters, als seine eigene Vorliebe und der Rath seines Lehrers bestimmend gewesen sein, wie auch J. van Vloten annimmt, auf dessen Buch »Nederlands Schilderkunst« (1874) hier Jeder verwiesen wird, der einen Ueberblick über die ganze Geschichte der Niederländischen Malerei nach den neuesten Quellen haben will.

Wer zum ersten Mal van Goudt's Stiche nach Elzheimer sieht, wird leicht denen sogleich Beifall geben, welche sich des jungen van Rijn's Genius an Elzheimer's Geist und Kunst entzündet denken. Sie sind von magischer Gewalt und prägen sich unauslöschlich der Phantasie ein. Und ihre Effekte waren damals ganz neu, Leistungen der Genialität, welche neue Bahnen sucht und bricht. Was hier und in Caravaggio und dann in Rembrandt erstrebt wurde in der Kunst, das stimmte zu dem, was die damalige Naturwissenschaft in der Physik und enger in der Lehre vom Licht und Sehen erforschte und experimentirend suchte.

Laftman befaß wie Einer Elzheimer's Ueberlieferung, die beste Anleitung zu dem, wonach van Rijn mit der Radirnadel und mit Pinsel und Farben strebte, um den Lehrmeister dann weit zu übertreffen. Aber wie weit auch Laftman in der Folge hinter dem mächtigen Schüler zurückbleibt, so hat doch er, so hat man doch überhaupt »rembrandtifirt«, ehe von Rembrandt die Rede war. Wie es immer geht, war der Erfüller nicht ohne Vorgänger.

So sieht man in Haarlem ein interessantes Bild: die Christnacht von Laftman, gezeichnet 1629, welches Jeder auf den ersten Blick für einen Rembrandt zu halten geneigt sein wird. So hat ja Laftman überhaupt in seiner besten Zeit in Radirung und Gemälden einen an Rembrandt erinnernden Stil gehabt. »Die seltenen und bekannten Radirungen, von ihm selbst gefertigt,« sagt Kramm, »sind Judith und Thamar in einer Landschaft in Rembrandt's Manier . . . . Gemälde kommen wenig von ihm vor und gehören zu den Seltenheiten. Ich besitze von ihm zwei Bilder: die Auferweckung des Lazarus voll Figuren, ausgezeichnet gemalt in seiner besten Zeit, aus dem deutlich die neue Malweise, welche Rembrandt als sein Lehrling annahm, bis in die Zeichnung zu sehen ist. Dies kann man auch von Jan Lievens sagen, der ebenfalls einer seiner Schüler war, und daraus kann man ableiten, daß Laftman eine freie Art von Malen, losgelöst aus allen herrschenden Kunstregeln seiner Zeit und einzig und allein mit dem Augenmerk auf die Natur, bei seinem Unterricht befolgt und vertreten hat.« Dies Bild ist allerdings aus dem Jahre 1633.

Daß in sechs Monaten Rembrandt als junger Mensch nicht Laftman's Stil für Zeitelbens gelernt hat, versteht sich. Wir nehmen deshalb auch an, daß er von Anfang an durch Elzheimer's Vorbild in den Goudt'schen Nachbildungen mit Laftman auf einem und demselben Boden stand und sich zu diesem hingezogen fühlte, und daß van Swanenburch mit Laftmann befreundet war, oder man würde ihm, dem angeesehenen Verwandten, nicht die Beleidigung zugefügt haben, den talentvollen Schüler von ihm weg zu einem Gegner seiner Richtung zu

schicken. Man muß zum Uebrigen nicht vergeffen, daß gerade in den zwanziger Jahren sich ein großer Umschwung im Colorit der Holländer vollzog, hervorgerufen durch das Zusammenwirken der italienischen Einflüsse, wie sie sich besonders an Caravaggio knüpften und der Rubens'schen Schule zu Antwerpen, durch welche man die Natur kühner sehen und kecker erfassen und den Pinsel los, breit, verwegen führen lernte. Wir finden aus jenen Tagen eine Anzahl von Bildern, welche in merkwürdiger Weise theils an Rubens oder van Dyck, theils an den späteren Rembrandt erinnern, und bei denen von einem Einfluß Rembrandt's noch keine Rede sein kann. Das ungewöhnlichste ist das des jungen Mädchens im Hofje van Berensteyn zu Haarlem von Frans Hals. Wichtig ist auch das Bild »Hirten und Hirtinnen« von Pieter Grebber von 1628, »zwischen Rubens und Rembrandt, wie weit auch darunter«, nach unserer vor dem Bilde gemachten Notiz. Bei Grebber's »Elisa und Naäman«, im Rembrandt'schen Colorit der lichten Zeit, kann allerdings, da es von 1637 ist, schon Rembrandt's Vorbild eingewirkt haben.

Was der junge Rembrandt von Rubens wohl geurtheilt hat, den er ja wenigstens aus vielen Stichen, kannte?

Der sandige Landrücken Nordbrabants und der Rhein schieden damals die freien Holländer und die wieder unterworfenen katholischen Brabanter und Vlamländer, als ob eine gewaltige Länderscheide zwischen ihnen läge. Die Abneigung war groß und tief; der Antwerpner war dem Holländer ein Flunkerer und Großthuer, hinter dem nichts stecke, bei all' seinem halbwegschen Renommiren und seiner Großmannsfucht. Brederode's spanischer Brabanter zeigt uns den damaligen Stammes-Hafs und Spott. Unnatur, Uebertriebenheit, nicht holländische Wahrheit — so mag damals selbst über Rubens, wenigstens nach manchen seiner Richtungen hin, raisonnirt worden sein. So wenig ein Cornelius oder Ingres sich um einen Delacroix oder Delaroche in ihrer Kunstrichtung kümmerten, oder ein Boz-Dickens um George Sand, so wenig haben eine Reihe bedeutender holländischer Meister sich durch die Antwerpner in ihrer Weise stören lassen, wenn auch Einzelne, wie Frans Hals, der ihnen allerdings durch Jugendaufenthalt näher stand, ihnen wenigstens das Kecke abfahen und damit die Technik freier machten.

Auf eines anderen großen Künstlers Worte hat Rembrandt aber wohl seit seiner Jugend viel gegeben. In ihm steckte das mittelalterliche Wesen von Lucas van Leiden und Albrecht Dürer, die bis zur französischen Zeit hin dem Holländer auch ohne kunstgeschichtliche Reflexionen vertraut blieben. Im Jahr 1622 ist nun noch Dürer's Lehre von der menschlichen Proportion zu Arnheim in's Holländische übersetzt, und dies Buch hat sich unter den wenigen Werken, welche Rembrandt's Bücherammlung bildeten, befunden. In ihm finden sich die ästhetischen Grundsätze Dürer's, welche dem damaligen Holländer aus der Seele geschrieben waren und denen er künstlerisch einen Werth beilegen mochte, wie religiös den Grundsätzen Luther's gegen das Papstthum. Es sind die in der letzten Zeit wieder sehr bekannten und oft angeführten Worte von der Nachahmung der Natur. »Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieser Dinge. Darum sieh sie fleißig an, richte dich danach und geh' nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser dein Werk erscheint, und dies ist wahr. Darum nimm dir



nimmer mehr vor, daß du etwas besser mögest oder wollest machen, denn es Gott in seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Geschöpf« . . .

Der Jüngling mag das wie ein Glaubensbekenntnis gelesen haben. Was er für Natur-Wahrheit anfaß, das wurde sein Ideal. Jedes andere schien ihm Lüge; wie der Puritaner vor Katholicismus und Heidenthum, so hütete sich der puritanisch realistische Künstler vor der Nachbildung dieser in der Natur nirgends von ihm gesehenen Ideale. Er hat sie nicht so vollständig verworfen, daß er sie gar nicht einmal hätte sehen mögen. Auch der Frömmste kann heidnische Bücher lesen und ihre Schönheit bewundern. In solcher Weise hat Rembrandt auch italienische Gemälde und antike Plastik geschätzt und erworben, wie wir aus dem Verzeichniß seiner Sammlungen wissen. Doch über seine eigene Geisteswelt gewann ihr Wesen der Schönheit und allseitigen Klarheit keine Gewalt. Er hatte andere Ziele, denen er alle seine Kraft widmete.

Allerdings gab es neben dem wirklichen noch ein ideales Leben, das dem frommen Protestanten immer vor Augen schweben sollte, nicht das Leben der Heiligen, wie es mittelalterlich exaltirte Phantasie sich ausgedacht hatte, sondern das der Bibel, als höchste Wahrheit geltend, und durchgehends so einfach dargestellt!

Die Erzählungen der Bibel liebt aber der damalige fromme Christ nicht mit historischer oder gar mit archäologischer Auffassung, sondern durchaus naiv in unmittelbarer Gleichsetzung mit dem wirklichen Leben seiner Tage. Gerade die strengen Calvinisten identificirten sich mit dem auserlesenen Volke Gottes der Bibel und fühlten sich so unmittelbar Gott gegenüber und dem Satanas, wie jenes Jacob oder Moses gethan hatten. Der Puritaner knüpft unmittelbar an jene Zeiten wieder an, wirft alles Andere, Dazwischenliegende als verderbt, als ungöttlich und unchristlich hinaus und betrachtet sich wieder im baarsten Ernste und mit sonst sehr großem Realismus und dem beschränktesten Gesichtskreis in religiöser Beziehung als Fortsetzer biblischen Lebens. Die alten Juden vor Christus' Zeit sind Helden und Fromme. Danach kommen die ersten Christen, jetzt die strengen frommen Protestanten, die an die Bibel glauben.

Auch Rembrandt kennt im Großen und Ganzen nur die Wirklichkeit und die Bibel für seine realen und idealen Darstellungen. Aber auch die letzteren sind nur dem Vorgange nach durch den biblischen Inhalt oder Bezug ideal; sonst werden sie ganz in die Gegenwart übertragen und bekommen keine Spur einer idealen Form, wie sie die Renaissance aus der Schönheit griechischer Göttlichkeit wieder heraufgezaubert hatte. Selbst die gemeine Form der Wirklichkeit wird beliebt; keiner hat es, wie Rembrandt gerade, verstanden, die Armseligkeit und Niedrigkeit und die Knechtesgestalt zu glorificiren; aber oft wird sie auch wie in brutaler Verachtung gegen das heidnische Renaissance-Ideal nackt und bloß in Gemeinheit und Hässlichkeit dargestellt.

Demokratisch, puritanisch, independentistisch ist der Geist gewesen, in dem Rembrandt erwachsen ist oder zu dem er in den tiefsten Fragen der Weltanschauung, um die kein großer Geist sich hinwegreden kann, neigte.

Nicht, daß er dabei nicht persönlich großes, inneres Selbstbewußtsein, somit für sich aristokratischen Sinn und vornehmerne Neigungen befaßte und sich angeeignet hätte. Er war kein kärgliches Leben von Haus aus gewohnt. Er sah sicher bei

van Swanenburch vornehme Manieren und Neigungen damaliger Zeit. Auch Jacob Isaakszoon wird von Italien Sammlungen, Copien u. f. w. mitgebracht haben. Einem angeesehenen Hause gehörte er an. Daß für vornehmer gefinnte Künstler damals der Ruf von Rubens' fürstlicher Haushaltung und hohen Gewohnheiten nicht ohne Einfluß blieb, ist auch anzunehmen. Es stimmte das durchaus zu van Mander's Regeln für das Leben eines Künstlers und lieferte den Beweis für die Möglichkeit, daß ein nordischer Maler auch darin einem Rafael gleichen könne.

Nach drei und ein halb Jahr Lehrzeit, vielleicht also mit fünfzehn Jahren, soll Rembrandt van Rijn selbständig für sich in seinem väterlichen Hause gearbeitet haben, wenn wir nicht mit Houbraken annehmen wollen, daß er, gleichsam als Gefelle, etwa bei Pinas noch eine Zeitlang eingetreten ist. Er habe sich fortan nur nach der Natur weitergebildet. Heißt das: nur studirt und für sich gearbeitet; nichts im Auftrage von anderen Meistern übernommen?

Einen Grund, an seiner völligen Selbständigkeit zu zweifeln, haben wir nicht, sei es, daß er zeichnend, radirend oder malend anfangs nur für sich gelernt oder auch schon sogleich, noch ein Knabe, selbständige Aufträge übernommen habe.

Auch von Jan Lievens wird dasselbe wie von Rembrandt berichtet. Ihr Altersgenosse, Michiel de Ruiter, hatte auch den Hochbottsmanns-Jungen absolvirt und diente mit fünfzehn Jahren als Büchfenschütze in Bergen op Zoom, wohin man in aller Eile gegen Spinola zu Wasser Verstärkungen hatte werfen müssen. »Unter diesen war de Ruiter, der damals, so jung er war, begann, Manns-Löhnung zu beziehen und sich bei der Belagerung mannhaft betrug. Er kaufte da ein Pferd, dessen er sich kühnlich bediente, und womit er in den Ausfällen zu verschiedenen Malen von den Spaniern Beute machte.« Wenn Michiel de Ruiter als Mann auftrat und als Mann bezahlt wurde mit fünfzehn Jahren, konnte das auch Rembrandt van Rijn.

Houbraken, der übrigens über Rembrandt's Leben sehr wenig Positives weiß, ihn den einzigen Sohn seiner Eltern nennt, gar nichts von seinem späteren Bankerott gehört hat u. f. w., erzählt, wie der junge Künstler eifrig und mit großer Lust für sich selbst in seiner Eltern Haus gearbeitet habe. Er habe zuweilen Besuch von Kunstfreunden bekommen, die ihm endlich gerathen hätten, ein von ihm gemachtes Stück einem Herrn im Haag zu zeigen und zum Kauf anzubieten. Rembrandt sei zu Fuß nach dem Haag gegangen — etwa drei holländische Wegstunden — und habe das Bild für hundert Gulden verkauft. Ueberglücklich und nicht gewohnt, so viel Geld in seinem Beutel zu haben, wollte er auf's Eiligste nach Hause, um seine Eltern an seinem Glücke theilnehmen zu lassen. »Zu Fuß zu gehen, war nun zu gering, mit dem Kanalschiff zu fahren, zu gemein; so ging er auf den Stellwagen sitzen, der nach Leiden fuhr. Als sie nun am Haus »den Deil« einen Halt machten und jeder von dem Wagen stieg, sich zu erfrischen, blieb unser Rembrandt allein auf dem Wagen bei seiner Beute sitzen, die er nicht allein lassen mochte. Was geschieht? Kaum ist die Krippe weggesetzt, der Kutcher kommt gerade mit den übrigen Personen zum Wiedereinsteigen, so gehen die Pferde durch und laufen mit Rembrandt fort ohne Aufenthalt bis in's Thor von Leiden hinein und bleiben vor ihrem gewohnten Wirthshaus mit dem Wagen ruhig stehen, worüber sich Jeder wunderte und ihn fragte, wie solches zugegangen sei. Doch er liefs sich in kein langes Gerede ein und machte sich von dem Wagen und mit seiner Beute weg zu seinen Eltern, höchst vergnügt, daß er

so für nichts und ohne irgend welche Kosten schneller als sonst nach Leiden gekommen war. So eröffnete ihm dieser glänzende Anfang die Aussicht auf Geldgewinn, und sein Eifer, in dieser Weise angespornt, nahm so zu in der Kunst, daß er alle Kunstkenner mit Wohlgefallen erfüllte.«

Hier wird uns also schon aus seiner Jugendzeit eine Erzählung gegeben von seinem eigenthümlichen, bis in's Schmutzige gehenden Geiz. Später werden ähnliche Geschichten wiederholt, wie seine Geldgier so weit gegangen sei, daß seine Lehrlinge, um ihn zu foppen, an Stellen auf der Flur oder anderswo, darauf sein Auge fallen mußte, Stüber und andere (kleine) Münzen gemalt hätten, danach er denn oft vergebens die Hand ausgestreckt habe, doch in Verlegenheit darüber sich niemals etwas davon habe merken lassen.

Ehe die neueren Forschungen ergeben hatten, wie vermögend er lange Zeit war und welche großen Ausgaben er für seine Sammlungen und Liebhabereien machte, haben diese Geizgeschichten dazu geführt, noch verkehrter über seinen Charakter zu urtheilen. Die Wahrheit wird sein, daß er, allerdings in seiner Art ehr- und geldgeizig, von Natur in Vielem sparsam war, worin renommtistische oder doch nach Außen gewandte Naturen eine Haupt-Lebensfreude setzen, ohne welche sie keinen Genuß finden können, und daß es ihm nicht darauf ankam, auch an sich selbst Sparsamkeit und eine gewisse Lebens-Rücksichtslosigkeit zu zeigen, ohne dabei Ansprüche auf ein reich eingerichtetes Haus und Wohlleben und Luxus, was er darunter verstand, aufzugeben. Wer kennt nicht Menschen, welche es für eine Sünde halten, außer dem Hause etwas zu verzehren, was sie für die Hälfte Geld daheim ebenso gut und besser und gemächlicher haben können, wie sie sagen, welche den Pfennig ansehen und doch das Beste und Schönste besitzen wollen, und dafür dann keine Summen sparen, ja prunkvoll und verschwenderisch erscheinen? Dieser geizige Rembrandt der Houbraken'schen Schilderung gab nach bewährtem Zeugniß für das Blatt des Eulenspiegel von Lucas von Leiden bis zu achtzig Reichsthaler und in einer öffentlichen Versteigerung für vierzehn schöne Abdrücke desselben Meisters 1400 Gulden.

Für Rembrandt's Eigenthümlichkeit hinsichtlich des Umganges ist des Weiteren wohl noch auf den Stolz zu weisen, der sich in so vielen Menschen, auch ohne daß sie Rembrandt's sind, und gerade in sogenannten echten bürgerlichen Charakteren zeigt, daß sie weder gern mit Leuten umgehen, die ohne weitere Verdienste sich durch Geburt oder Stand höher als sie dünken, noch mit solchen, die sich ihnen gleichstellen, mit denen sie aber sich gemein zu machen keine Luft haben. Wir werden später unsern Rembrandt darauf noch ansehen müssen.

Noch ein Knabe, begann van Rijn Ruhm zu ernten und Geld zu verdienen. Zum allgemeinen damaligen holländischen Unabhängigkeitsgefühl — das bis auf den heutigen Tag nicht vergangen ist, sich aber in gewöhnlichen Exemplaren oft recht unnütz zu zeigen pflegt — kam in dem frischen, von genialem Kraftgefühl gehobenen jungen Menschen, daß er keine Art Abhängigkeit kennen lernte und von der Gefellenzeit an, ehe noch sein Bart keimte, auf dem ihm eigensten Wege Erfolg über Erfolg hatte. So original, so wenig zu beeinflussen war und blieb er.

Sicher hat er als Knabe gedacht oder gesagt: ich will werden wie Lucas van Leiden. Dorthin lag seine Neigung zu sehen, Formen, Vorwürfe zu suchen. Italiener, Antike — gerade dem Knaben wird das als feindlich, heidnisch, katholisch, mit dem Todfeind, dem katholischen Spanien verbunden vorgekommen sein,

und er hat sich davon abgewandt mit Verachtung, wie es früher der Deutsche gegen französisches Wesen that, so lange noch die Freiheitskriege nachwirkten.

Er wollte den Miereveldt, Ravesteyn, Cuyp, van de Velde, van de Venne, Frans Hals folgen. Er stellte sich zu den Männern wie Roeland Rogman, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, P. Molyn u. f. w. Er erkannte die Nachfolge Elzheimer's an, der ihm das Herz bewegte in den Stichen von van Goudt und fühlte für Dürer Verständnis. Aber vor Allem will er Holländer sein. Und so wenig sich ein damaliger holländischer Seemann herbeigelaufen hätte, sein rund bauchiges, wettertrotzendes Schiff gegen eine venezianische oder spanische Ruder-Galeere einzutauschen oder darauf Seemannskunst, oder überhaupt noch von Italienern und Spaniern Seemannskunst zu lernen, so wenig dachte der junge Maler-Simon daran, sich zum Schüler der romanischen Kunst zu machen. Sie zu überreffen, sie zu besiegen, ja! nicht ihr sich unterzuordnen.

Der Leidener Meister Joris van Schooten und Andere waren nicht nach Italien gekommen, obwohl sie Lust gehabt hätten. Rembrandt hat schwerlich nach Italien gewollt. »Wir brauchen die Fremden nicht und wollen sie nicht« werden er und die jungen Strudelköpfe feines Schlags gesagt haben. Er selbst fühlte, daß er das, was er wolle, nicht in Italien zu suchen brauche. Und er kam um so weniger dazu, weil er vor Aufträgen bald nicht mehr Zeit hatte, an Reisejahre zu denken, und ihn bald Niemand, weder daheim, noch anderswo, in dem belehren konnte, worin er der erste Meister war. Es versteht sich, daß der junge Leidener sehr gut kannte, was in Haarlem, Amsterdam, Utrecht, im Haag, u. f. w. in seiner Kunst vor sich ging.

Der größte Meister, der, den Antwerpnern in der Freiheit der Pinselführung folgend, auch die holländische Malerei frei machte, war Frans Hals in Haarlem. Doch Rembrandt van Rijn's Sinn und Charakter waren zu anders geartet, als daß er Frans Hals hätte nachahmen sollen. Schon die Radirung, welche er von früh an geübt haben muß, gab ihm in Manchem eine besondere Richtung. Das flüchtigst vorüberhuschende seelische Leben charakteristisch in Blick, Zucken, Geste zu erfassen und wiederzugeben, das mußte nach Hals jeder holländische Meister üben und können. Doch so die ausplatzende Lebensfrische und sinnliche Selbstvergessenheit sich naiv oder rücksichtslos gebender Charaktere in dem Humor wie Meister Frans wiedergeben, das konnte eben nur Einer — Frans Hals selbst. Auch Rembrandt nicht. Dieser machte Studien darin im Zwinkern, Gesicht-Verziehen u. f. w. und hatte eine Zeit lang Lust, selbst das Gebiet des niedern oder feinern Humors anzubauen, das er danach den Dow, van Ostade, Terborch u. f. w. überließ. Doch sein eigenes elegisches Pathos ließ ihn bald davon absehen, und er folgte seinem eignen Sinn, im Ernst oder in dem mit tiefem Gefühl, ja mystischer Reflexion sich gern verbindenden Humor.

Er ging von Lucas van Leiden und Dürer aus, gleichsam malerischen Calvin's und Luther's. Anatomische und farbige Uebertreibung, »Buntheit« des Bildes, unter den Radicalen angefehen wie Buntheit der Priesterornate, und kokettes Geiftreicher- und Nobler-Machen, wie diese Radicalen wohl sehr derb sagten, überließ man den Brüdern an der Schelde. Es galt Alles für Lüge, was nicht in solcher Beziehung gemeine Wirklichkeit war. Um zu zeigen, daß man nicht log, sagte man lieber die Wahrheit plump. In Holland war das Volk König, und dies war weder kokett, noch modisch. Der damalige deutsche Stamm in der von

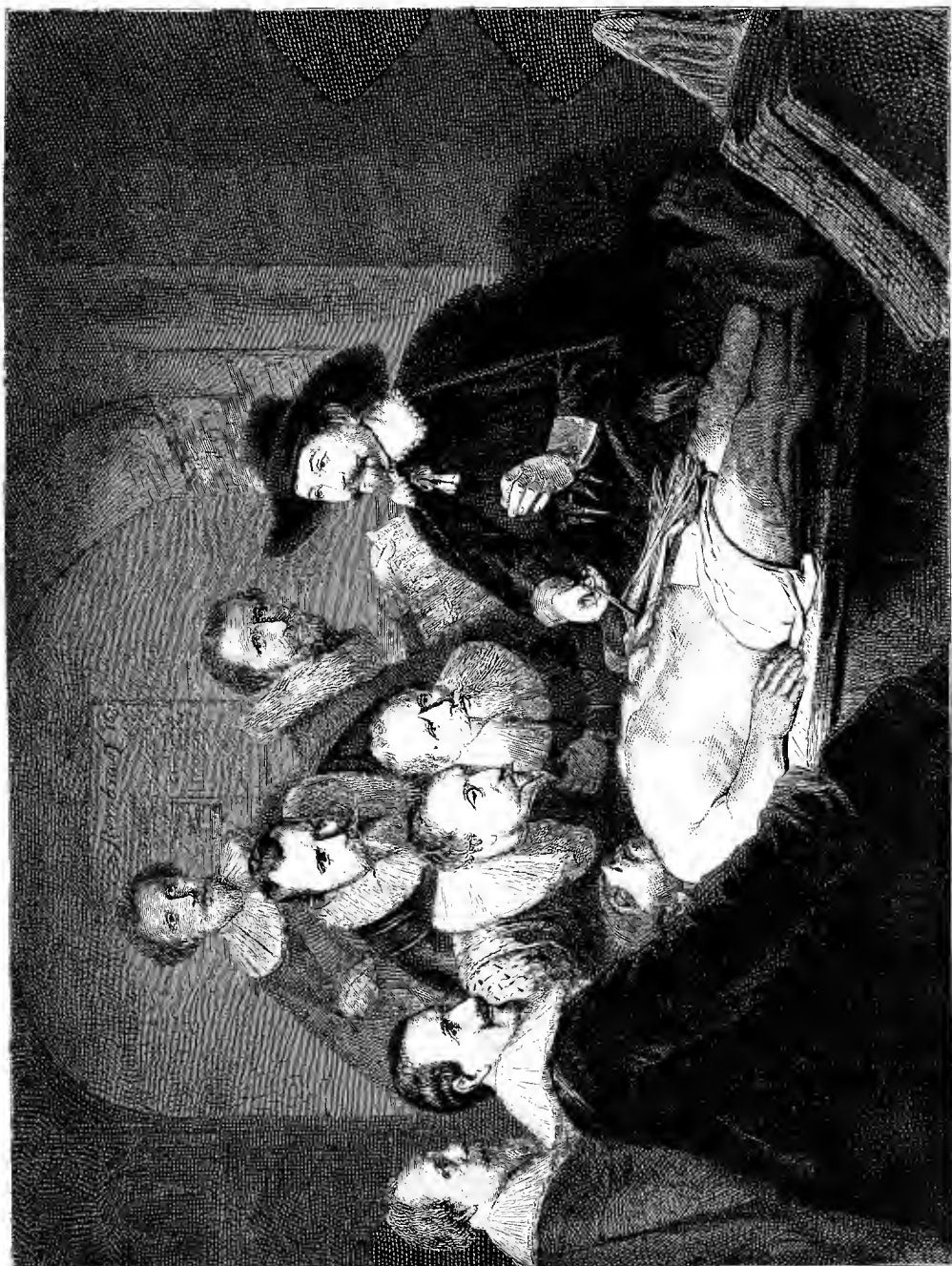
Humanismus und Renaissance noch nicht bearbeiteten mittleren Schichte hatte überhaupt noch keine Ahnung von dem Idealen, worauf wir Alles so leicht zu beziehen gewohnt sind, danach die Formen zu mindern und zu mehrern und danach ganz anders zu schauen.

Es hatte dafür in Holland eine Schule gegeben, und noch lebten berühmte Vertreter, aber jetzt war man gegen sie in hellster Reaction. Natur! war das Lofungswort, nicht: Michelangelo oder Rafael!

Rembrandt wurde ein Führer der neuen Partei. Er brachte das Neue, was gefehlt hatte, um siegreich gegen alles Andere zu bestehen und unmittelbar neben einem Rubens der Kunst nun noch neue Bahnen zu brechen. Wie ein König und ein Fürst standen Rubens und van Dyck da, reich, prächtig, Vornehmheit in jeder Bewegung. Wie ein Cromwell trat Rembrandt ihnen zur Seite oder gegenüber. Rubens ein Herrscher der Farben und des Lichts, das er ausgoß; Rembrandt ein Herrscher über alle Mächte der lichten Dämmerungen, des Dunkels und des Lichtes, welches er, wie in ein Bündel zusammengefaßt, in nie gekannter Concentration auf die Leinwand zu werfen und es wieder in dem verschwindendsten Strahl vor dem letzten Verzittern noch zu halten wußte. Seine Radirnadel und fein Pinfel übten Wunder, andere, doch darum nicht geringere Wunder, als die von Rubens.

Van Rijn's Erfolge waren von Anfang an durchschlagend. Seiner sich erhebenden Kunst fehlte es nicht an Kennern, Förderern und Enthusiasten. Das früheste von ihm bekannte und anerkannte Bild, »Paulus im Gefängniß« — in Stuttgart — trägt Namen und die Jahreszahl 1627. Das Unterzeichnen eines Bildes mit Namen war in jener Zeit die Selbständigkeits-Proclamation, das Meisterzeichen. Aus dem nächsten Jahre stammen zwei kleine Radirungen, Portraits seiner Mutter, noch in höchster Sorgfalt, aber meisterlich in Feinheit und realitätscher Charakteristik, und ein Gemälde »Simfon und Delila« im königlichen Schlosse zu Berlin. Im selben Jahre nahm er auch schon einen Lehrling an; der 21 jährige den 15 jährigen Gerhard Dow, der seit dem neunten Jahre bei dem Graveur Dolendo und danach bei dem Glasmaler Kouwenhorn gelernt hatte und nun bei Rembrandt seine letzte Ausbildung suchte. Der Feinmalerei entsprach besonders das Radirfach. Diese frühe Annahme eines Schülers weist uns darauf, daß wir bei van Rijn auch frühzeitig Atelier-Bilder, woran die Schüler geholfen hatten, anzunehmen haben.

Vom Jahre 1630 stammt der h. Hieronymus in einer Grotte, 1631 von van Vliet, Rembrandt's Schüler radirt. Es ist das Bild aus der früheren Suermondt'schen Sammlung zu Berlin: der Heilige, ein Crucifix haltend, kniet vor einem offenen großen Buche; neben ihm allerlei Geräthe, das ihn charakterisirt; rechts der liegende Löwe. (Das Bild, welches Verfasser dieses Aufsatzes nicht gesehen hat, ist bis zu seiner Aufnahme in's Berliner Museum für echt erklärt worden. Dr. Julius Meyer und Dr. Willh. Bode beanstanden es; es heißt zu flau in Färbung und Ton, um das Bild auch nur der früheren Zeit des Meisters zuzuschreiben, und halten sie es für eine der nicht seltenen alten Copieen nach dem jetzt verschollenen Original. — Wir machen auch hier wieder von vorn herein auf dies Kreuz der Kunstkennerchaft aufmerksam, daß sich so oft, wie es auch bei den Objecten nicht anders sein kann, die crassesten Urtheile über Echtheit oder Unechtheit entgegen-treten.)



Anatomische Vorlesung des Doctors Tulp. Muleum im Haag.



So bekam Rembrandt, mit Houbraken zu reden, alle Hände voll zu thun. Und weil er danach, so um's Malen von Bildnissen als andern Bildern, oft nach Amsterdam hinüber gehen mußte, fand er für gut, da diese Stadt ihm ganz besonders für sein Emporkommen günstig zu sein schien, dahin überzusiedeln, was ungefähr um das Jahr 1630 geschah. Amsterdam war damals die an Reichtum und Bedeutung zunehmende Welthandelsstadt. Es hatte Antwerpens Stelle eingenommen. Durch Pieter Corneliszoon Hooft, Joost van den Vondel, Coster u. A. war es auch das Centrum der neuen holländischen Literatur.

Schlimm nur, daß Hollands größte Männer in Poesie und Malerei sich in ihren Zielen nicht begegneten, sondern auseinander gingen. Die Poesie fand in der klassischen Literatur ihr Vorbild. Zwischen Vondel und Rembrandt van Rijn ergaben sich nach Charakter und Anschauung zu große Widersprüche, als daß die beiden Männer hätten Freunde werden und gegenseitig auf einander gute Wirkung üben können. Seit Vondel's Uebertritt zum Katholicismus 1639 ist die Abneigung zwischen ihnen wohl noch schärfer hervorgetreten. Dem Wesen des Einen lief das des Andern in zu Vielem diametral entgegen, und Rembrandt van Rijn war nicht der Mann, am wenigsten mit zunehmenden Jahren, auch nur ein Jota von seinem eignen Wesen zu opfern und den Gegnern seiner Lebens- und Kunst-Anschauung — denn beides fiel für ihn und fällt für jeden bedeutenden Mann zusammen — irgend ein Zugeständniß zu machen; im Gegentheil.

Vor der Hand war Rembrandt's Stern im Steigen und Alles seines Ruhmes voll. Er miethete sich auf der Blumengracht ein und nahm Schüler an. Einer der ersten in Amsterdam war der 1610 in Delft geborene Jan George van Vliet, am meisten bekannt durch seine Kupferstiche. Gleich zu Anfang wird auch Ferdinand Bol zu ihm gegangen sein. Doch Beide mehr im Gefellen- als im Lehrlingsverhältniß, um es zünftig zu bezeichnen. (Herr Scheltema, dessen Nachforschungen wir so viel zu danken haben, hat vermuthet, daß Rembrandt bis zu seiner Hochzeit bei Lastman gewohnt habe. Er hätte dann als dessen Gehilfe gearbeitet, denn von einem Lehrverhältniß konnte doch jetzt keine Rede mehr sein.)

Aus der Zeit dieses ersten Aufenthaltes erzählt Houbraken die, wenigstens sehr charakteristisch erfundene oder zugestutzte Anekdote, daß einer seiner Schüler in dem Verschlag, welchen jeder zum Behuf seiner Studien bekam, sich wie das Modell nackt ausgezogen habe. Die anderen Schüler belauschten das Paar durch die Ritzen des Verschlages. Rembrandt kam dazu und hörte, wie der sinnliche Mißethäter sagte: Nun ist's gerade, als ob wir Adam und Eva im Paradiese wären, denn wir sind auch Beide nackt. Der Meister klopfte mit seinem Malfstock an die Thür und rief: Weil ihr nackt seid, müßt ihr aus dem Paradiese heraus. Die Erschrockenen mußten öffnen und mit Schlägen trieb er sie hinaus, so daß sie kaum Zeit hatten, auf den Treppen noch ihre Kleider so weit überzuwerfen, um nicht nackt auf die Straße zu kommen. Campo Weyerman hat diese Geschichte durch einen Auszug aus einem entsprechenden Gedichte noch zu verschönern gesucht. Die Verse enden geschmackvoll:

»Und daß die Wollust auf 'ner Kutsch voll Rosen prahlte.«

1631 war Rembrandt's erstes hochberühmtes Bild: »Simeon im Tempel« fertig. Ein ergreifend seltsames Werk; eine Phantasie, erhaben wie der unabsehbare Tempelraum und unergründlich wie dessen Schattentiefen. Dunkel und my-



stisches Halbdunkel erfüllt die in Säulenhallen und Wölbungen gruppierten Räume, auftauchend aus der Dämmerung durch das hoch einfallende geisterhaft Alles belebende Licht. Ueber eine mächtige Treppe hinweg — eine Jacobsleiter dieses Himmeltempels — sieht man tiefer hinab und hinauf. Der Mittelpunkt der Darstellung ist eine Gruppe von sieben Personen, von dem tiefen glühenden Lichtglanze umflossen, wie ihn nur Rembrandt malen konnte. Simeon liegt auf den Knien — großartig im Ausdruck mit so wenigen Mitteln des Punkts im Auge und des geöffneten Mundes — eine gloria in excelsis, dieser greise Mann: »Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren, wie Du gesagt hast; denn meine Augen haben Deinen Heiland gesehen!« Er hält, inbrünstig nach Oben schauend, das eingewinkelte Kind in den Armen. Um Kopf und nackte Schultern des Jesuskindchens fluthet das Licht. Als ob es sich selber voll Inbrunst hinzudränge, um Theil zu haben an der göttlichen Seligkeit! möchte man hier und bei andern derartigen, in ihrer Poesie nicht auszuschildernden Werken des Meisters sagen. Denn Licht und Luft werden unter seinem Zauberstab wie Wesen voll Geist, voll Jauchzen, Prunk, stiller Seligkeit, Bangen, Furcht, Trauer, Todesgrauen und -Zucken. »Ein Licht, zu erleuchten die Heiden und zum Preis Deines Volkes Israel.« Rembrandt konnte das malen. Wer konnte es so?

Die Jungfrau liegt auf den Knien und preßt die Hände gegen ihren Busen. Ihr tönen ja die Worte: Und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen; ebenso Joseph, der zwei Opfertauben hält. Zur Linken, Simeon gegenüber, steht eine hohe imponirende Gestalt, fast ganz vom Rücken aus gesehen, mit langem Mantel und Schleier und segnend erhobener Hand. Es ist wohl kein Priester, wie die gewöhnliche Angabe ist, sondern Herr Bernh. de Poorter wird Recht haben: es ist Hanna, trotz der gewaltigen Figur und Haltung. »Und war eine Wittve von 84 Jahren, die kam nimmer vom Tempel, dienete Gott mit Fasten und Beten Tag und Nacht. Dieselbe trat auch hinzu zu derselbigen Stunde und preisete den Herrn und redete von ihm zu Allen, die auf die Erlösung von Jerusalem warteten.« Zwei Juden schauen aufmerksam ungläubig zu. Gruppen beleben verschiedene Räume des Tempels. Eine Menschenmenge bewegt sich auf der Treppe, in deren abschließendem hohen Chor der Hohepriester ein Paar einsegnet.

Das Bild (0,73:0,48) ist mit der »Anatomic« eine Hauptzierde des Museums im Haag. Seine Behandlung erinnert an den in der Jugend so sorgsam fein die Nadel führenden Radirer.

Alles, was von Elzheimer bis Laetman errungen war, war hier von dem jungen Künstler in Phantasie und Effect erreicht, beziehungsweise überboten.

»Simeon im Tempel«, die »Beschneidung«, »Christus mit den Lehrern« zeigen in Radirungen von 1630 in welcher Weise van Rijn seinen Stoff durcharbeitet hat. Außerdem hat er damals eine Reihe von Bettlerstudien radirt, als ob er sich auf Ostade's Fach verlegen wollte; und dazu sich selber mit verschiedenen Grimassen — die Anfangsserie von den in der einen Beziehung bis zum Ueberdruß gemachten Studien, in denen er sich selbst Modell faß. Die Grimassen haben nicht die naive Kraft von Frans Hals.

Vosmaer lieft auch auf dem Bilde der Susanne (oder Bathseba) im Haag: 1631; vielleicht ist aber zu lesen 1637 (wie durch Aehnlichkeit mit Saskia noch mehr bewiesen würde). Selbst für das spätere Jahr ist die Behandlung doch noch absonderlich.



Dit is naer mijn huisvrouw geconterfeit  
 do sij 21 jaar oud was den derden  
 dach als wij getrouwt waeren  
 De 8 junijus  
 1633

Saskia's Bildnis. Silberstiftzeichnung im Kupferstichkabinet zu Berlin.

dit is naer mijn huisvrouw geconterfeit  
 do sij 21 jaer oud was den derden  
 dach als wij getrouwt waeren

de 8<sup>o</sup>. junijus

1633. \*)

\*) Es liegt zwischen dieser Datirung und der Angabe des Eheregister-Buches von Amsterdam, welches die Hochzeit auf den 22. Jan. 1634 festsetzt, ein bisher unerklärter Widerspruch. Vergl. S. 24.

Aus dem Jahre 1631 stammt auch ein verschollenes Bild: »Die Taufe des Eunuchen«, gravirt in demselben Jahre durch van Vliet. Vosmaer weist nach, daß 1665 ein solches Bild in Amsterdam verkauft ist. Wie mag das denselben Vorgang behandelnde Bild aus der Rembrandt'schen Schule — anders ist es uns auch nicht vorgekommen —, welches sich in der Großherzoglichen Gemäldesammlung zu Schwerin befindet, zu dem Stiche stimmen?

Rembrandt hat sich in dieser Zeit verhältnißmäßig viel mit dem Nackten beschäftigt. Doch für weibliche wie männliche nackte Formen wird er jetzt wie später oft widerlich abstoßend durch die manchmal geradezu gemein zu nennende Formauffassung unschöner Modelle, durch welche er sich auch schon bei seinen Zeitgenossen verdienten Tadel zugezogen hat — allerdings nur mit dem Erfolg, daß er sich nun erst recht nicht an solches Urtheil kehrte.

Trotz Breughel's »Vlaamsche spreekwoorden« hat er auch ein und die andere Unanständigkeit in seinen radirten Figürchen mit unterlaufen lassen. Es wäre allerdings ein halbes Wunder gewesen, wenn er bei seiner Auffassung hierin den jetztgewöhnlichen Anstand vollkommen hätte wahren sollen in einer Zeit, in der ein großer Maler in aller Unschuld einer Prinzessin zum Hochzeitsgeschenk eine p..... Kuh zugedacht hatte, und in einem Lande, wo man bis auf den heutigen Tag in solchen Natürlichkeiten italienisch ungezwungener geblieben ist.

Es war ein glorreicher Aufgang seines Geistes. 1632 entstand seine Anatomie-Vorlesung von Dr. Claes Pieterszoon Tulp.

Es fehlte nicht an Vorgängern für dieses Bild, denn die Aerzte wetteiferten mit den Bürger-Schützen, ihr Colleg durch ihre Bildnisse zu verewigen, wie jene ihre Officierschaft. Die anatomische Vorlesung mußte dazu dienen — eine kühne Idee dessen, der sie zuerst empfing, vorschlug und zur Ausführung brachte — auch ein Merkzeichen freier Wissenschaft gegen dumpfe Scheu, auf welches, wenn in alter Zeit geschehen, Pallas Athene selbst wohl mit dem Finger gezeigt und es begrüßt hätte, wie sie that, nachdem Odyffeus den Discus weiter als alle ruderberühmten Phäaken geworfen hatte.

Wenn man dieses Bild sieht, so mag Einem leicht der Wunsch kommen, daß doch Rembrandt immer bei diesem klaren Stil geblieben wäre, in welchem trotz des Gesamtbildes jede einzelne Persönlichkeit mit Portrait-Wichtigkeit sich geltend macht, wie es der Auftrag verlangt. Jedes bedeutende Werk erscheint Einem eben immer im Augenblick seiner Wirkung als das voll befriedigende. — Das Bild ist eigenthümlich, wie Alles, was Rembrandt schuf. Der Cadaver mit den Köpfen der Aerzte hat das Licht. Rund herum ist Dunkel; auch die Füße des Todten, dessen Beine übrigens doch seltsam in der Verkürzung erscheinen, strecken sich bis in's Dunkel. Das Weiß des nackten Cadavers ist merkwürdig. Die Köpfe des Vortragenden und seiner Hörer sind ganz Leben. Sie erinnern an die van Dyck'sch-Haarlem'sche Verschmelzung und sind sehr fein und sorgsam ausgeführt.

Das Bild (M. 1,66 zu 2,175, Halb-Figuren in natürlicher Größe) wurde von Rembrandt's Gönner, dem Professor Tulp, der Gilde geschenkt und im Theatrum anatomicum der alten Sint Antonie Waag zu Amsterdam aufgehängt. 1828 wurde es zum Besten des Witwen-Fonds der Chirurgen für 32,000 Gulden an den König Wilhelm I. verkauft und schmückt jetzt das Museum im Haag.

Auch das sogenannte »Portrait eines Jünglings im Haag« (dem Rembrandt's-

fchen Portrait auf einer Radirung von 1630 entsprechend, von Valentin Green 1775 als Prinz Rupert gestochen — siehe Vosmaer, Rembrandt S. 419 und Catalog des Haager Museums) erinnert uns in der Haltung und Anlage an van Dyck, obwohl dann Rembrandtischer Ton darüber gegossen ist. Rein Rembrandtisch ist das prachtvolle Bildniß »Rembrandt als Officier« von 1634 daselbst.

Möglicherweise hat der junge Künstler selbst eine Zeit lang geschwankt, wie weit er sich der klaren, nicht in Licht- und Schattenpiel einen besondern Effect suchenden Weise van Dyck's für das Bildniß ergeben sollte.

Doch seine eigenthümliche Begabung wies ihn stets seinen eigenen Weg. Wie ein Musiker mit neuen Harmonien alle seine Melodien in jene taucht und selbst die Melodie vernachlässigt, weil er neues Leben in neuen Zusammenklängen zu verkünden hat, daraus neue Empfindungen sprechen, so damals Rembrandt in Bezug auf Licht und Farbe im Verdämmern bis in's Dunkel.

Nicht als ob wir nun im Einzelnen Alles schön, groß, prachtvoll oder auch nur künstlerisch berechtigt nennen wollten. Es laufen genug Launen mit unter. Das Licht wird gequält, wie es der Naturforscher quält, um die Wirkungen und Geheimnisse zu entdecken, oder wie Michelangelo die Körper in Stellungen zwingt, um ihre Anatomie in ungewohnter Weise zu zeigen. Und kommt es diesem nicht darauf an, auch einen Hals länger oder die Arme mächtiger zu machen, so macht sich auch Rembrandt keinen Skrupel, einen Lichteffect zu übertreiben, wenn er dadurch seine Intention erfüllt. Wenn dann die Weisen kamen, welche von ihm erst diesen Generalbass der Licht- und Farbentöne gelernt hatten und kritisirten, daß er ohne Unterschied die Gluth des Reflexes in die Schatten gebracht habe, als ob da Feuer d'rin wäre, nur des Effectes willen, und daß er als Autodidact ohne festen Grund von Vorbildern und Regeln seinem eignen Kopfe folge — er liefs solche Kritiker sich ärgern und that gerade weiter, was er mochte, vertrauend dem Gott in der eigenen Brust und nur begierig, sein Absehen zu erreichen und neue Schwierigkeiten sich zu stellen und zu lösen.

Für manche Bilder muß man, um sie zu verstehen, die Atelier-Licht-Exercizien mit geöffneten oder bis zur Spalte geschlossenen, hohen und niederen Luken kennen, zu denen dann die Modellstellung möglichst raffinirt ausgetüftelt wird. Sehr beliebt war damals z. B. ein hoher Licht-Einfall, der nicht unmittelbar das Gesicht der zu portraiturenden, etwa mit einem großen schattenden Hut bedeckten Person trifft, sondern mittelbar vom Boden und den tieferen Partien her reflectirt, als heller Reflex das sonst in's halbe Licht emporragende Gesicht, gegen den dunklen Hut stoßend, überlichtet. Es ergiebt das ein eigenthümliches Umfluthen von geheimnißvollem Licht, von dem man nicht weiß, woher es kommt — weil der Maler seine Lichtquelle des Fensters nicht mitmalt — und welches doch richtig erscheint, trotzdem es so ungewöhnlich ist.

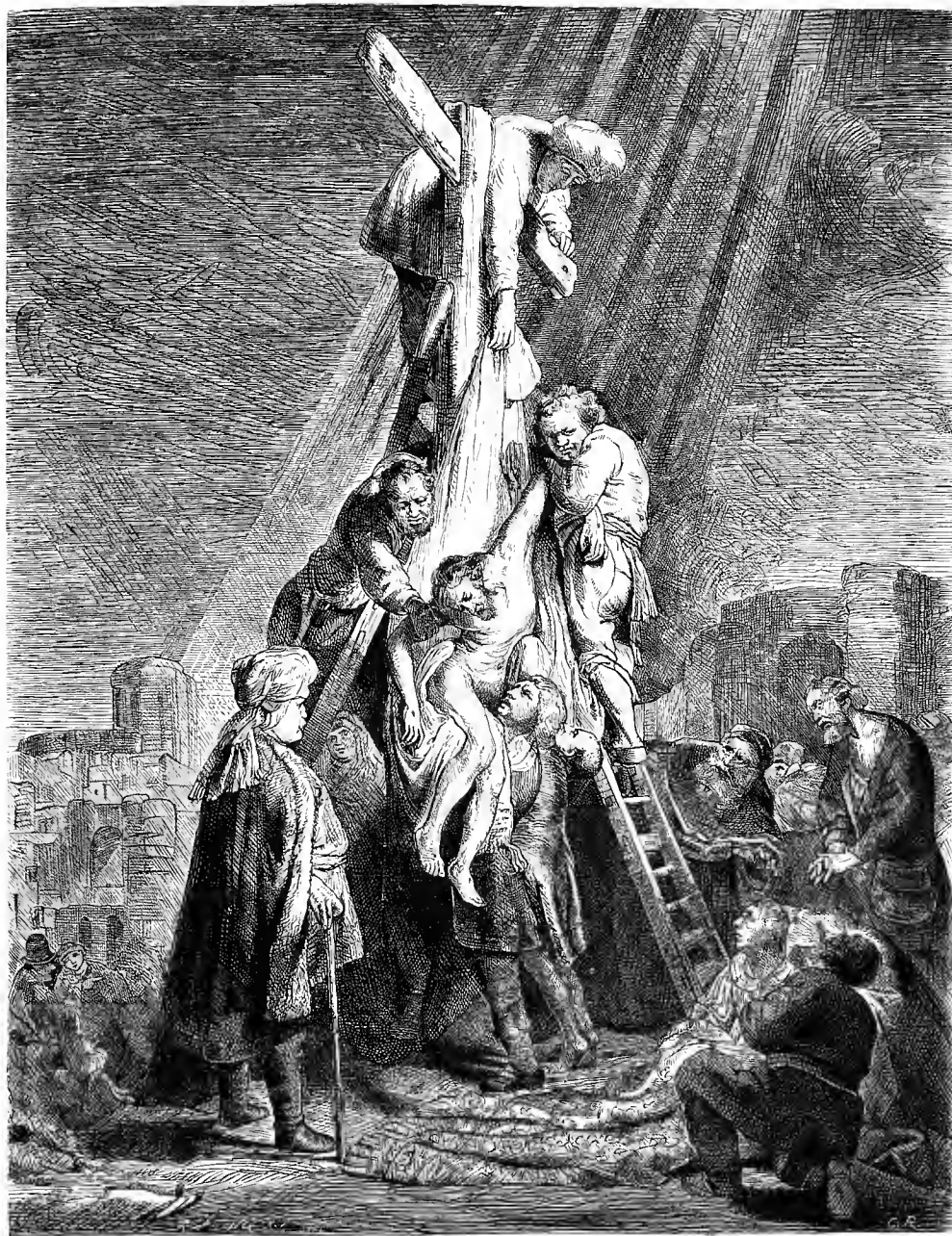
Rembrandt hat ungewöhnliche Beleuchtungen gerne verwandt. Hat ein anderer Meister sie ähnlich gewählt, so findet man das dann Rembrandtisch. So z. B. zeigt das Bild »Regenten des St. Elisabeth-Krankenhauses« von Frans Hals von 1641 dadurch Anklang an Rembrandt, daß in dem geschlossenen Zimmer das Licht des Fensters auf die Figuren 2, 3 und 4 (von links) so fällt, wie es der jüngere Meister anzubringen liebte. Wir glauben, daß hier nicht Nachahmung vorliegt, sondern Hals nach der Wirklichkeit, wie sie die Zimmerbeleuchtung ergab, sein Bild malte.

Im Jahre 1632 starb zu Leiden Rembrandt's Vater, Harmen van Rijn. Er hatte den Ruhm seines Sohnes noch erlebt. Sein Bildniß vermuthet Dr. Straeter in einer Radirung, auf welcher er 1631 statt 1651 lieft; auf einem Abdruck sei die 3 deutlich zu erkennen. Vater und Sohn hätten sich danach sehr ähnlich gesehen, nur daß der Vater noch etwas dicker und schwerfälliger erschiene, als wir für gewöhnlich den Sohn kennen.

Als Schüler kamen jetzt Govaert Flinck aus Kleve, Jacob Backer, de Weth und Willem de Poorter. Heiliges und Profanes wechselte damals gestaltenvoll in der Phantasie des jungen Künstlers, der durch seine Gemälde wie durch die Radirungen die Kunstkennerenschaft in Aufregung versetzte und in Athem hielt. »Man mußte ihn bitten und Geld dazu geben« — wann hat dies Wort Houbraken's wohl mehr gepaßt als in der glänzenden Jugend-Epoche! Als ein Phänomen hatte er sich in Amsterdam gezeigt. Werk auf Werk erhöhte seinen Ruf und sein Vermögen. Er lernte in der Familie des verstorbenen Rath's und Bürgermeisters Dr. jur. Rombert Ulenburgh von Leeuwarden dessen Tochter Saskia kennen. Im Jahre 1634 am 10. Juni heißt es im Puibook der Stadt Amsterdam: »Rembrandt Hermansz. van Rijn, von Leiden, alt 26 Jahre, wohnend auf der Breedstraat, wies vor seiner Mutter Consens seinerseits und Saskia Vuylenburg von Leeuwarden . . ihrerseits.« Die Hochzeit ist in het Bilt in Friesland gefeiert. »Am 22. Juni 1634 — befägt das Eheregister-Buch — sind in Ehe getreten Rembrant Hermans van Ryn, zu Amsterdam wohnend und Saskia van Ulenborgh, jetzt zu Franecker wohnhaft.« (Wir geben die Namen nach den Registern, damit man die damalige Willkür bei der Schreibung sehe). Van Rijn trat dadurch in eine angefehene Familie ein. Sein im Jahre 1624 verstorbenen Schwiegervater war 1584 friesischer Abgeordneter bei dem Prinzen Wilhelm I. zu Delft gewesen; auf dringendes Anhalten des Fürsten hatte er am 10. Juli dessen Einladung, im häuslichen Kreise mit ihm zu essen, angenommen, und war dadurch Zeuge der Ermordung Wilhelms durch Balthazar Gerards geworden, worüber er an den Magistrat der Stadt Leeuwarden berichtete. Zwei Schwäger van Rijn's waren Juristen; einer diente im Heer; die fünf Schwägerinnen waren alle gut verheirathet; eine an den Franecker Professor Maccovius, eine an den Commissär Franz Copal; eine Cousine von Saskia hatte den Geistlichen Jan Cornelius Sylvius zum Mann. Ein Paar Vettern hatten sich in Amsterdam, der eine als Maler, der andere als Kunsthändler niedergelassen.

Saskia hatte Vermögen, und ihr Mann verdiente viel. In der neuen Wohnung in der Breedstraat begann, nach Allem zu urtheilen, ein so fleißiges wie fröhliches Treiben. Glückliche Jahre kamen mit der jungen Friesin für den ersten Maler Hollands, den jungen Meister, dessen Haus, wie das des großen Antwerpner Heroen zu wachsen schien. Nur ein Schmerz wiederholte sich für das junge Ehepaar: Drei Kinder starben nach einander; erst das vierte, ein Sohn, Titus genannt, 1641 geboren, blieb am Leben. Ihn sollte die Mutter nicht erwachsen sehen.

Rembrandt scheint sein Haus damals zu einem Schmuckkästchen gemacht zu haben. An Kunstwerken, Prachtstücken und Curiositäten kaufte er zusammen, was schön war und ihm gefiel und zu haben war. Für schöne und seltene Kupferstiche sah er kein Geld an. Er zahlte für einzelne Blätter außerordentliche Preise, wie seine Schüler berichtet haben. Prachtvolle Kleider, reiches



Die Kreuzabnahme. Nach einer Radirung Rembrandt's.



Gefchmeide, Waffen u. f. w. brauchte er für seine Bilder. Sein Auge erfreute sich an dem milden Glanz von Sammet und Pelzwerk, an der heißen Pracht von Seide und dem Blitzen von Gold und Edelgestein durch die Dämmerung. Er und seine Saskia spielten in solchen Verkleidungen und Verzierungen seine Bilder-Personen, und jeder Scherz- oder Würde-Aufzug wurde unter seinem Pinsel zu Bild und zu Gold, und mußte ihre Schätze vergrößern.

Was ist in diesen glücklichen Jahren von dem großen jungen Künstler Alles geschaffen! Ein großer Maler, der Neues bringt, lehrt Neues sehen, wofür die Welt bis dahin sehend stumpf war. Man sieht erst, was man weiß, in der Natur. Man lernt erst durch das, was durch einen Menscheng Geist hindurchgegangen und zurechtgelegt und gedeutet ist durch sein Neuschaffen, wenn man nicht selbst ein Entdecker ist. Rembrandt hat damals mächtig gewirkt auf die Künstler neben ihm und auf sein Volk und somit auf Alles, was davon erregt und bewegt worden ist.

Herrliche Portraits folgten bis zum Jahr 1634 der Anatomie; 1633 kam die Fortsetzung von Simeon im Tempel: die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme, das Schifflein St. Peters, der Schiffsbauer und seine Frau, die Saskia in Kassel (1734 verkauft zu 270 fl. an M. de Reuver, dessen Gemäldesammlung um 40,000 fl. an den Fürsten von Hessen-Cassel kam), 1634 Artemisia (eine sich schmückende Frau aus der Bibel?) und eine Reihe anderer Bilder, Porträts von sich, Saskia u. f. w. Von Radirungen erschien die große Auferweckung des Lazarus, die Grablegung, der Rattengifthändler, die Flucht nach Egypten, der gute Samariter, die Kreuzabnahme, das Glücksschiff, Rembrandt mit der Schärpe, mit dem Säbel, Joseph und Potiphars Frau, die Verkündigung an die Hirten, die Pilger in Emmaus, ein paar Landschaften u. f. w. u. f. w.

Die Bilder aus Christus Leben setzten die mit Simeon begonnene Messiasdeutung fort. Prinz Friedrich Heinrich bestellte sich die Fortsetzung des Simeon. Groß und weit ward besonders die Wirkung der Kupferstiche. Die katholischen Meister wirkten gewaltig mit ihrer den Himmel öffnenden Phantasie; man sah in die Glorie des himmlischen Hofstaats durch die Heiligenschaaren und Engelschaaren empor zu dem mystisch-verschwimmenden Glanz des Allerheiligsten. Van Rijn steht dem gegenüber als Protestant. Nur wo die Bibel es ihm vorschreibt, läßt er das Ueberirdische erscheinen. Und doch weiß er nun im Irdischen das Ueberirdische zu zeigen. Seine Phantasie offenbart sich so mächtig auch in einer Grabeshalle, wie die Jooft van den Vondels in Himmel und Hölle. Im Lucifer, dem großartigen Werke seines dichterischen Zeit- und Stadt-Genossen, des Krämers in der Warmoeftstraat, kämpfen Engel und Teufel. Rembrandt kämpft mit Licht und Dunkel, als ob er wie die Parfen darin Gutes und Böses und alle Widersprüche des Lebens finden, sich bekämpfen lassen und lösen könne. In Simeon war das Licht: erleuchtender Strahl, der in die Dämmerung fällt und Entzückung, Segnung, Siegesversprechen. Das Licht, das auf gebrochene Augen blickt, welches die Verzweiflung zeigt, welches als Hoffnungsschimmer über den dunklen Meereswogen leuchtet, welches das Dunkel des Todes schlägt, welches in unheimlicher Gluth droht, als ob des jüngsten Tages Gluthlohe kommen wolle, die Welt und die Nacht der Sünde zu verzehren — alles das weiß Rembrandt wie kein Anderer zeichnend oder malend zu gestalten, ohne je von seinen sonstigen Principien hinsichtlich der Darstellung des Lebens nach dessen Gewöhnlichkeit oder fogenannter Wirklichkeit zu lassen.



Die Auferweckung des Lazarus und die Hirtenverkündigung genügen dies zu zeigen. Lazarus' Grab ist in einer weiten Halle. Viel Volks ist zugegen, wie die Bibel angiebt. Der Todtenerwecker steht hoch, königlich groß da. Ein Wille geht durch den »Ergrimmten im Geist«, der den Arm beschwörend hebt, sicher, unabwendbar, daß der Tod nicht widerstehen kann und weicht aus den verglasten Augen, aus den im Krampf geschlossenen Zügen, den schon in Leichenverwesung verfallenden Gliedern — »Lazarus komm heraus!« Es ist aber nicht bloß eine Auferweckung, sondern der Künstler hat sich die Worte: »Hab ich Dir nicht gesagt, so Du glauben würdest, Du solltest die Herrlichkeit Gottes sehen?« noch besonders zurechtgelegt. Die Herrlichkeit spricht aus Christus, kämpft im Licht, welches das Dunkel besiegt, wie vor dem Heiland die Schrecken des Todes von dem seit vier Tagen Gestorbenen weichen, Sekunde um Sekunde, so lange sein Arm erhoben ist. Vosmaer bemerkt richtig: Christus stehe da wie der Priester im Simeon, d. h. wie die Prophetin Hanna. Nirgends hat Rembrandt mehr erhabenen Adel der Renaissance gezeigt, als in dieser Figur. (Und nirgends mag man mehr über eine gebrochene Linie staunen, daß sie das edle Gesicht dieses Christus ergeben kann!) Seltsame Wirkung! Seit Masaccio den Paulus so gebildet, ist jeder, der auch nur die Abbildung sah, auch ein Rafael und Rembrandt, von dieser einfachen Figur des von uns abgewandt dastehenden Paulus ergriffen gewesen. Sicher hat sich auch Rembrandt's Phantasie daran entzündet. Aber aus dem Tröster wurde der Todtenerwecker mit dem beschwörend höher gehaltenen Arm.

Das Lazarusbild ist ein Rembrandtisches Gegenstück des durch Christus in den Leichnam zurückkehrenden Lebens gegen den Adam Michelangelo's, der zeigt, wie in den von Gott gebildeten mächtigen schönen Körper nun Gott das Leben und die Seele überströmen läßt.

In der Verkündigung der Hirten hat Rembrandt auf einer Platte, lang wie eine Hand, geleistet, wozu Andere eine Domkuppel gebraucht haben, die Phantasie ins Ueberirdisch-Unendliche zu führen. Es ist Nacht; weite bergige, waldige Gegend; in der Ferne gewahrt man undeutlich gegen den Nachthimmel eine Stadt. Es ist Bethlehem. Hirten haben mit ihren Herden sich gelagert. »Des Herrn Engel trat zu ihnen und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie; und sie fürchteten sich sehr.« Hirten und Herde stäuben vorn auf dem Bilde auseinander. Entsetzen ist in die Thiere gefahren, welche wie Rudel Wild durch die Felsen stürmen. Doch der Engel sprach zu ihnen: »fürchtet Euch nicht . . . Und als bald war bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobten Gott und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe . . .« Hirten hören mit Zittern und Zagen und in Frömmigkeit die Botschaft. Oben aber hat sich der Himmel geöffnet und Engelkreise schweben und jauchzen dafelbst . . . Diese Bilder wurden wichtig für die Phantasie der Protestanten.

Der merkwürdige Mann hat auch das Verschwinden eines Menschen zu zeichnen gewußt. Man sehe den Stich von Houbraken: die Jünger von Emmaus: an einem Tisch, auf dem eine Kerze brennt und Teller stehen, starren zwei Männer, der eine sitzend, die Hände zum hastigen Zusammenfalten erhebend, der andere aufgefahren dastehend, auf einen leeren Armstuhl, vor dem auf dem Tisch ein Teller mit unberührtem Brod steht — die Lichtwirkung, wodurch wir den vor dem Licht sitzenden vorderen Jünger im Schatten, den anderen hinter dem



Die Saskia der Galerie zu Kassel.

Tisch hell beleuchtet mit großem Schlagfchatten an der Wand in seinem Rücken sehen, ist geisterhaft. Die Scene ist dem Betrachter im Augenblick klar.

Hat Rembrandt zur Taufe beim Schwager van Loo und in der Erwartung des eigenen Sprößlings, der im December 1635 geboren und nach dem Großvater Rombert getauft wurde, aber nicht am Leben blieb, seine Phantasie auf Kinder gerichtet und darin den fogenannten Ganymed gemalt, dieses sich in der Angst übel aufführende dicke Bürschchen, welches der Adler in die Lüfte entführt? Bei aller Wahrung des *naturalia non sunt turpia*, muß man für solche Darstellungen bei Rembrandt den Humor eines Extragegners des italienischen, des später fogenannten antiken Stils nicht vergessen. Die Wahrheit muß hier einen Hohn gegen classische Vorstellung abgeben. Freilich sicher vor des Künstlers Capricen, welche nicht immer sehr fein sind, und denen sein ungestümer, nie durch fogenannte feinere Erziehung und den Respect eines untergeordneten Verhältnisses gebändigter Geist sich ohne Weiteres ergibt, ist nichts. In den damaligen christlichen Secten und gerade im ärmeren Volke brütete ein eigenthümlicher Geist, der die Lehre von den Armen, welche in's Himmelreich kommen, im eigentlicheren Sinne als sonst gewöhnlich auffasste und im Gegensatz zu den in Prunk und Fürstenhochmuth stolzirenden katholischen Nachfolgern und Dienern der Lehre des Messias den Menschenfohn wieder in Knechtes Gestalt sah und Zimmermann und Fischer u. f. w. auf die Gegenwart übertrug. Jener königliche Christus der Auferweckung des Lazarus ist eine Ausnahme in Statur, Haltung, Antlitz bei Rembrandt. Gewöhnlich bildet er ihn als einen unschönen, oft als einen von Gesichtszügen häßlichen Mann, aus niederer Klasse hervorgegangen, das niedere Volk um ihn niedrig, plump, häßlich. Aber er weiß eine Milde, eine Hoheit der Frömmigkeit, einen Glanz des Geistes, der hervorstrahlt in aller Demuth und Schlichtheit darüber zu gießen, er weiß das bewegte Herz der Armen und ihren frommen oder naiven Sinn darzustellen, daß auch die Häßlichkeit dadurch verklärt wird. Wie weit er darin geht, welche abstoßende Körper und Visagen er zu bringen wagt, selbst für eine Maria — die er nicht im Paradiese gesehen hat, wie Michelangelo die feinige in der Pietas, sondern vielleicht als schluchzend verschwollene Zimmergefallen-Frau in einem Hinterhause einer von Armen bewohnten Straße am Sarg ihres Sohnes, zur Noth selbst als Mutter eines Hingerichteten oder in den Parteikämpfen Getödteten, die er vielleicht einmal am Schaffot oder an dem Leichnam eines ihr zugeltörenden Todten hatte hinfinken sehen — das möge man an Christus und der Kreuzabnahme von 1633 betrachten. Wie gemein er das Nackte von Modellen auffassen und wiedergeben mag — gemein besonders durch die Zusammenstellung mit Höherem durch den Vorgang, der im vollsten Widerspruch zu dem gewöhnlichen Modellbild steht — das zeigt seine Radirung Adam und Eva von 1638.

An diesem Gefucht-Häßlichen und Schlimmeren stießen sich andere, classischer gebildete Geister. Er, Rembrandt, wollte keine Vermittelung mit der Gegenpartei; aus dem Riß wurde mit der Zeit ein Spalt, der immer tiefer und breiter klappte. Doch jetzt war sein Wirken noch im Wachsen. Es sei die ältere Annahme hier erwähnt, Rembrandt habe im Jahr 1635 Italien besucht. Sie stützt sich auf drei Radirungen, wo man gelesen hat »Venetiis 1635«. Herr Scheltema sagt darüber: Ich habe die bewußten Stiche besichtigt und aus den Buchstaben des für »Venetiis« gelesenen Wortes nichts anders heraussehen können als »Renetus«,

womit der Maler vielleicht feinen eignen Namen (vom Rhein) in eine lateinische Form hat bringen wollen. Vosmaer vermuthet darin das Wort, gleich »retouchirt«, so daß Rembrandt diese Stiche also nur übergangen habe. Von einer italienischen Reise ist sonst absolut nichts bekannt.

Es wäre ein interessantes Vermuthungs-Spiel, zu verschiedenen Bildern Rembrandt's in seinem oder für einige auch in dem öffentlichen Leben nach der Veranlassung zu suchen für Glück und Verdrufs und Zwiefpalt und Trauer; z. B. Abraham, der Isaak zu opfern bereit ist, in dem Vater, der sein Kind wieder verlieren mußte; in dem Engel, der Manoah und seinem Weibe die Geburt Simson's verkündigt, eine frohe Hoffnung im eignen Hause; in der Vorliebe für die Geschichte Simson's einen Humor, der bei Simson wohl an sich selbst dachte in der Malerei. Manchmal baucht er seine Haare simsonartig genug auf. Die Geschichte von Tobias hat ihm große Freude gemacht. Die Darstellung der Blindheit zog ihn dabei wohl durch ihre Schwierigkeit an. Für Ismael und Hagar gab er doch erst später Anlaß.

Jan Victor, Gerbrand van den Eeckhout, und Philip Koningk haben nach 1635 die Plätze der abgehenden jungen Gehilfen eingenommen. Eeckhout, der merkwürdige Vorromantiker! Man sehe nur sein Bild »Ruhender Jäger« im Museum van der Hoop. Aber sogar Vater Cats hat ja romantische Erzählungen gedichtet. Arbeiteten doch nach ihm auch unsere deutschen Poeten Neumark und Albinus ihre »Erhöhte Fryne-Bozene« und »des Hirten Erofilos Liebe«, daß sich Inhalt und Ton dieser Poesie verwunderlich genug für die Zeit ausnimmt!

»Die Grablegung«, »die Auferstehung« und »die Himmelfahrt«, von Prinz Friedrich Heinrich bestellt und der berühmte Stich von 1639 »der Tod der Jungfrau Maria« sind mit vielem Andern Werke dieser Zeit, z. B. auch mit jener Modell-Figur des widerwärtigen Adams und der Eva, welche, etwas italienisch in den Contouren, doch in andern Dingen die gemeinste Natürlichkeit ist. Ueber die phantastische Teufels-Schlange haben sich die Künstler der nächsten Generation aufgehalten. Rembrandt folgte hierbei alten Vorbildern; einmal auch darin, daß er auf einer Radirung Maria mit einer Schlange unter ihren Füßen darstellt. Herr Dr. Sträter, der seine Kupferlich-Kenner und -Sammler machte uns darauf aufmerksam.

In Freuden! so könnte man wohl diese ersten Jahre der Ehe bezeichnen und zur Charakteristik auf die beiden Dresdner Bilder: Rembrandt, seine Frau auf dem Schoofse, das Stengelglas emporhaltend — obwohl uns der Künstler wie Saskia bei andern Gelegenheiten besser gefallen — und: Simson's Hochzeit von 1638 weisen.

Die colossale Arbeit dieser Jahre liegt vor uns. Daß es aber auch daneben hoch hergegangen ist, so daß die Leute, wenigstens Anverwandte, die Köpfe schüttelten über das Leben, welches die jungen Eheleute führten, geht hervor aus gerichtlichen Streitigkeiten, welche leider 1638 zwischen Familien-Mitgliedern des Ulenburgh'schen Hauses entstanden waren.

Rembrandt, dem sein Schwager, der Advokat Ulrich Ulenburgh zur Seite stand, erklärt, daß er und seine Frau reichlich und überreichlich mit Glücksgütern gesegnet seien, wofür sie dem Allmächtigen nicht genug danken könnten, und daß deßungeachtet die Beklagten — der Schwager Dr. van Loo und Frau — sich die Behauptung erlaubt hätten, daß seine Frau Saskia ihr väter-

liches Erbvermögen mit Prunken und Prahlen verschleudere. Er verklagt darum seinen Schwager und die Schwägerin wegen Verläumdung mit Antrag auf Buße.

Die Beklagten wiesen jede Verläumdung Saskia's, die nirgends von ihnen mit Namen genannt wäre, und jede Absicht zu beleidigen zurück. Hätten sich Kläger beleidigt gefunden, so wären Beklagte bereit eine Buße von 8 Goldgulden ( $\frac{1}{8}$  des Geforderten) zu zahlen, da jene nur ein Maler, beziehungsweise eine Malersfrau, folglich Privat-Personen wären. Rembrandt wurde mit seiner Klage abgewiesen.

So erschien Andern sein Leben, besonders die Prachtliebe von Frau Saskia, übermäßig und verschwenderisch. Das Ehepaar war durch solche gehörte Redensarten gereizt. Andere Schwäger jedoch standen ihm zur Seite, unterstützten sein Vorgehen gegen van Loo oder waren stete Gäste bei seinen Familienfesten, wie Kindtaufen u. s. w.

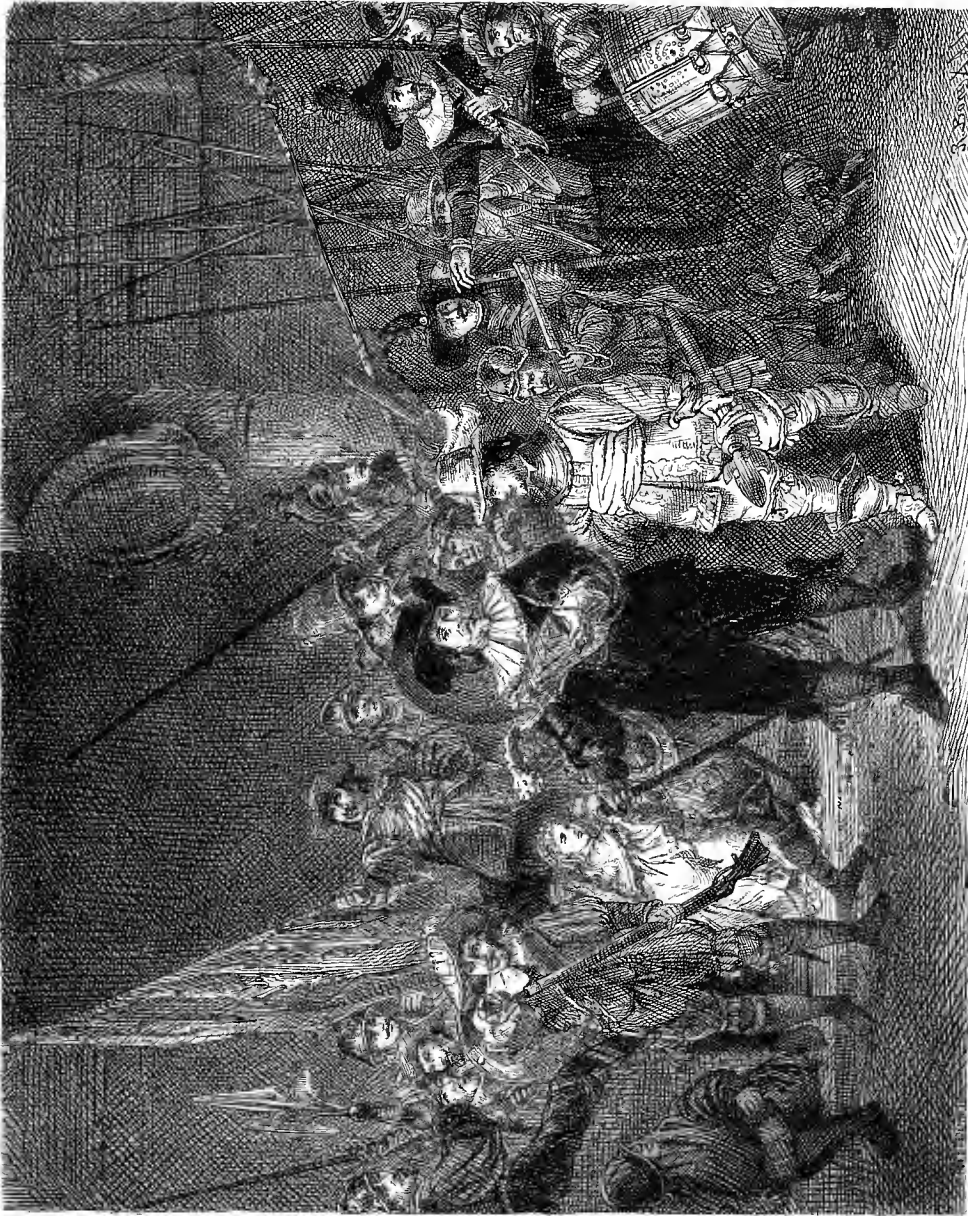
Einen Monat nach jenem Termin, am 13. August 1638 hat er wieder ein Kind, Cornelia, bestatten müssen und sah sich abermals kinderlos.

Aus den interessanten Briefen Rembrandt's an Constantin Huygens, den berühmten Dichter, Rath und Secretär des Prinzen von Oranien, Vater des großen Christian Huygens, ergibt sich übrigens, daß es dem Meister im Jahr 1639 sehr um baares Geld zu thun war. Die Briefe betreffen die von Prinz Friedrich Heinrich bestellten Messias-Bilder, von welchen »die Geburt Christi«, »Kreuzigung«, »Kreuzabnahme«, »Grablegung«, »Auferstehung« und »Himmelfahrt« später nach Düsseldorf verkauft und von da nach München gekommen sind. (Von der »Kreuzabnahme« von 1633 befindet sich eine größere Wiederholung aus dem Jahr 1634 in der Eremitage, welche Waagen für eins der Hauptbilder Rembrandt's erklärt.) Die Antworten von Huygens sind leider verloren. Aus Rembrandt's Briefen ersieht man, wie er in den verschiedenen Jahren mehrmals seine Wohnung wechselte, aber auch das Wichtigere, daß er sich, entgegen den Houbraken'schen Erzählungen von seiner Habgier, in diesen Geldsachen mit dem Prinzen fern von jeder Kleinlichkeit, dagegen so bewußt, wie bescheiden grade im Geldpunkte zeigt. Im Jahr 1640 starb seine Mutter und die nicht unbeträchtliche Erbschaft wurde vertheilt. Auch hier zeigt sich nichts von Habgier in dem Künstler. Dagegen hat er wieder Eile, seinen Antheil zu Geld zu machen. Gilt es damals eine Spekulation, von der er sich besonders gute Anlage seiner Capitalien versprach, oder suchte er, wie wir zumeist vermuthen, eine größere Summe zusammenzubringen, um endlich der lästigen Umzüge der letzten Jahre aus den Miethwohnungen überhoben zu werden und sich ein eignes Haus zu kaufen?

1640 wurde ihm wieder eine Tochter geboren. Im selben Jahre malte er das wunderbare Bildchen im Salon carré des Louvre: »die heilige Familie« mit Joseph an der Hobelbank, und die Casseler heilige Familie. Es giebt keine rührendere Verklärung des stillen häuslichen und elterlichen Glücks.

Von 1641 stammen jene, durch die ausgedrückte Furie merkwürdigen Löwenjagd-Radirungen, wohl durch die Kupferstiche der Rubens'schen Löwenjagden beeinflusst. In diesen Jahren radirt er auch mehrere seiner schönsten Landschaften. Welch ein Auge! Welch eine Hand! Wie jede Linie in ihrem Zuge in die Ferne zurückweicht als Wegrund, als Canal! Wie Haus und Baum sich abheben gegen den Himmel, der so ferne dahinter sich wölbt! Welche Stimmungen, welche Gefühle, in die wir durch diese Striche und dies Gekritzeln unwiderstehlich hineingezogen

werden! Wer nicht diese Radirungen vor Augen hat, mag lächeln: aber wie Rembrandt ein Stück Wasser, eines der kleinen Sloote mit dem Rohr daran im



Auszug des Fährleins von Frans Banning Cock (fog. Nachtwacht). Museum zu Amsterdam.

Glanz und der Spiegelung mit wenigen Strichen darzustellen versteht, das ist unbegreiflich, zauberhaft.

In den Bildnissen um 1640 liebt er einen gelb-röthlichen Ton, wie ihn z. B. mehrere Münchner Bilder zeigen, und wie er diesen nun in so besonderer Weise

steigert, zeigt sich in feinem großen berühmten Schützenbild, der sogenannten Nachtwacht im Museum zu Amsterdam, von welchem weiter unten die Rede sein wird.

Eine Reihe von Schülern traten wieder bei ihm ein. Vosmaër nennt für 1640—1642 zunächst Jacob Lavecq, dessen späterer Schüler Houbraken uns die charakteristische Geschichte erzählt, wie er, noch in seiner damaligen Dummheit, aus Lavecq's Nachlaß sich Radirungen von Lucas van Leiden und Dürer ausgewählt habe, statt schöner italienischer und französischer Stiche. Sodann Jurian Ovens (doch kein Verwandter von Hans Owens Tochter, Anna, der Dichterin aus dem Eiderstädtchen?) und Christoffler Paudis, später Hofmaler des Bischofs und Herzogs Albrecht Sigmund von Bayern. Chr. Paudis ist Maler des Bildes in München: »Wolf ein Lamm verzehrend«, 1666, welches Anlaß zu seinem Tode aus Gram geworden sein soll, indem er damit im Wettstreit gegen ein Bild mit demselben Vorwurf von Franz Rölöf von Rooshoff verloren habe; mehrere Portraits von ihm sind in der Dresdener Galerie. Verdoel, Heerschop, Droft, Fabritius und Hoogstraten werden desgleichen in diese Zeit gesetzt.

Die Lehrlinge mußten Rembrandt, heißt es, jährlich 100 Gulden zahlen. Sandrart, der ihn kannte, rechnete ihm nach, daß er jährlich an seinen Lehrlingen mehr denn 2500 fl. Einkommen hatte. Noch einmal mag darauf aufmerksam gemacht werden, daß durch die Arbeiten der beinahe fertigen Schüler oder jungen Meister, welche bei ihm noch weitere Ausbildung suchten, manche Wiederholungen der gleichen Vorwürfe, besonders auch leicht veränderte Portraits zu erklären sind. Es war das Atelier-Brauch und für den gewöhnlichen Verkauf durchaus hergebracht, so gut wie sonst der Meister des fertigenden Gefellen Werk mit seinem Namen deckt. Van Rijn bewohnte nun sein eignes schönes Haus in der Jodenbreedstraat, angekauft vielleicht 1639, wie oben bemerkt, und für seine Bedürfnisse eingerichtet, wofür er auch wohl 1640 das baare Geld so nöthig hatte. Es liegt im Judenviertel. (Noch heut ist die gesellschaftliche Kluft in Amsterdam zwischen Christen und Juden eine große und bis zum Lächerlichen schroffe Seitens der Christen; hierin und in dem Horror vor dem Umgang mit Schauspielern ist Holland noch so sehr in der Zeit zurückgeblieben, daß man daselbst Studien über die Auffassungen der vergangenen Zeiten machen kann.) — Rembrandt selbst scheint durch das Malerische der Erscheinung der Juden — leider auch das Malerische des Elends und des Schmutzes, das man wie kaum irgendwo im Judenviertel zu Amsterdam gewahrt —, sowie durch seine alttestamentliche Vorliebe sich durch sie angezogen gefühlt zu haben. Er war in mehr als einer Beziehung ein eigener Kopf und anders als seine Zeitgenossen. Zu seinen näheren Bekannten wird Menasseh-ben-Israel gezählt; als Jude, Arzt und somit Anatom, als Rabbiner und Philosoph, mochte er das Interesse des Malers, Denkers und Grüblers erregen. Freundschaft mag daraus entstanden sein. Menasseh-ben-Israel ward seiner Zeit Abgesandter und Fürsprecher der Amsterdamer Juden für seine Stammesgenossen bei Oliver Cromwell.

Der Kauf- und Trödelmarkt, den Rembrandt so gern besuchte und durchstöberte nach Zeugniß von Zeitgenossen, war schon damals auf dem neuen Markt. Er hatte nicht weit dahin für eine müßige Stunde. Ein kurzer Weg brachte ihn an's Y zu dem Gewimmel des Hafens der damaligen Welthandelsstadt; ein längerer Spaziergang führte auf dem St. Anthoni Dyk, an dem vielleicht seltsamsten aller Judenkirchhöfe vorüber, an die Zuider Zee, damals, wo kein Nord-Canal, noch



weniger der neue von Holland op zyn smalft, der Amftterdam Glück und neue Wohlfahrt bringen möge, die Schiffe heranzuführte, belebt von den aus und einpaffirenden Schiffen, von denen die tiefgehenden mit den »Kamelen« über die Sandbänke der Pampus gefchleppt werden mußten; oder an die Amftel und diefe entlang, links am Canal, wo am Watergraafsmeer die Schiffe hoch über den ausgetrockneten, fetten, eingedeichten Ländereien dahinziehen oder rechts die Amftel entlang, wo es fo wunderbare Blicke auf die echt holländifche Musterlandfchaft giebt: unabfehbare lange Reihen grüner Weiden mit breiteren und fchmäleren glitzernden Waffergräben; Heerden von herrlichem Vieh, in den Wafferkoppeln getrennt, darüber verftreut; von Zeit zu Zeit am Wege Bauerngehöfte mit ihren Heu- und Strohfchobern und Storchneftern, und einem Kranz hoher Bäume und Waffergraben herum; auf den Wegen Bauernwagen mit kurzer, wie ein C gefchwungener Deichfel, an der der Fuhrmann mit Holzschuh-bewaffnetem Fuß das Gefährt steuert, während das Pferd ohne Deichfel davor zieht; auf den Slooten Bauernkähne, in denen die Melker zum Melken fahren und die Milch-eimer heim bringen. Im Winter fah Rembrandt das Bild, das uns hunderte der alten Bilder jener Tage fchildern, und das man noch jetzt fehen kann, allerdings felten genug, wenn bei gutem stillen Froft die Amftel und das Y blank zufrieren und wirklich das Volk, Männer und Frauen, Herrfchaft und Knecht und Magd Schlittschuh läuft, nicht blos zum Vergnügen dilettantifch oder mit Kunftftudium, fondern auch regelrecht in der Tagesarbeit, zum Markt, zum Gefchäft, zum Befuch oder was es fei. Der Reiche fpannt dann auch gern, wenn er einen guten Traber hat, feinen Harttraber vor den Schlitten; nebenher laufen auf den langen friefifchen Schlittschuhen Läufer und Läuferinnen; was zufammengehört, in langer Kettenreihe hintereinander — es ift ein merkwürdiges Bild am fchönen grünen Sommer- und am fchönen weißen Winter-Tage. Rembrandt hat fich dort an der Amftel mehrere Motive geholt für feine herrlichen Landfchaften.

Triumph — auch wohl kein Licht ohne Schatten, diefer Triumph felbft! — und Unglück brachte das Jahr 1642, den Höhepunkt in einer, den Beginn des Abwärtsfinkens in anderer Beziehung, wie fchon Vosmaer fo fchön auseinandergefetzt hat.

In diefem Jahre malte er fein großes Schützen-Bild; aber es farb im Juni Saskia, nachdem fie ihm im September des vergangenen Jahres einen Sohn geboren hatte, der Titus getauft war und der am Leben blieb. Saskia hat ihren Mann geliebt, wie noch ihr Testament beweift. Ihr Söhnchen Titus ift der Erbe ihres beträchtlichen Vermögens, »mit der Bedingung jedoch, daß Rembrandt van Rijn, ihr Mann, bis zum Wiederheirathen, oder, nicht wieder heirathend, bis zu feinem Tode im vollen Befitz und in Nutznießung von allen ihren, der Testirenden, nachgelassenen Gütern foll verbleiben.« Es knüpfte fich in der Folge manches Unerquickliche daran, wie Rembrandt nun, mit 35 Jahren Wittwer, und durch das an fich fo fchöne und richtige Testament doch auch wieder gebunden, eine Reihe von Jahren allein in feinem großen Hauswefen mit dem erwachfenden Kinde blieb. Sein Vermögen wurde, nach dem damals aufgenommenen gerichtlichen Inventarium auf 40,750 Gulden gefchätzt.

Auszug des Fähnleins von Frans Banning Cock nennt man heute die früher fogenannte »Nachtrunde«, das Hauptwerk des Amfterdammer Trippenhuifes und in wenigen Jahren endlich des neuen, im Bau begriffenen Museums, welches mit anderen



Werken das Andenken an die Bürgermeisterschaft von Ihr. den Tex verewigen wird.

Nehmen wir fogleich zu dem weltberühmten Bilde Stellung. Wir wissen nicht, wie die Farben sich verändert haben mögen — die ziemlich bedeutenden Restaurationen des Bildes kommen hier nicht in Betracht; — aber daß ein Bild hundert Jahre hindurch, etwa seit Mitte des vorigen Jahrhunderts, von großen Kennern für ein Nachtstück gehalten und als solches gepriesen worden ist, während man es jetzt für ein Tagstück erklärt, das zeigt, daß die Farbenwirkung dicht an die Manier streifen und in mancher Hinsicht also outrirt oder doch recht absonderlich fein muß.

Es ist ein Tagstück. Aus der großen, hohen Schützenhaus-Flur, die so dunkel erscheint, wie das ein vom hellen Sonnenlicht Geblendeter gewahrt, der in der dämmernden Raumtiefe noch sehr wenig erkennt, kommt der Zug, mit Hauptmann, Leutnant, Fähnrich, Sergeanten und Trommler voran, um durch die mehrfachen Thüren auf die Straße zu treten. Das Licht fällt von oben etwas von links nach rechts hinein, goldig in das transparente Dunkel, darin fogar vorn die Gestalten, welche es nicht direkt überleuchtet, so verschwimmend für den aus dem Licht hineinschauenden Zuschauer erscheinen, daß man unmöglich genau den Vorgang sehen kann und für dunklere Partien erst nach längerem Hinschauen im Stande ist, zu erkennen, daß überhaupt etwas da ist und Gesichter, Fahnen u. s. w. aus dem Dunkel auftauchen. Aehnlich wie auf der Anatomie ist auch hier nur ein kleinerer Theil in voller Beleuchtung. Rund herum Schatten.

Wie die Figuren des mächtigen Bildes (H. 3,59, L. 4,35 M.) leben und hervortreten, wie Banning Cock in Schwarz den Arm gleichsam aus dem Bilde streckt und mit feinem Leutnant in Gelb aus demselben herauszugehen scheint, wie der Bürgerwehrmann in Roth sein Gewehr ladet, wie die Schaar aus der Hallendämmerung in das Sonnenlicht des Vorderraumes kommt, das ist so oft hervorgehoben und gerühmt worden, daß wir uns der Wiederholung enthalten können. Uns fällt aber das Wort von Delacroix dabei ein: *puisque ce sont les tons transparens et reflets plus ou moins prononcés, qui font venir en avant.*

Wir finden den kleinen Bürgerleutnant Willem van Ruytenburg van Vlaardingen, Herrn van Vlaardingen in seinem gelben Anzuge durchaus nicht Augenerfreuend, sondern durch die Tracht recht Augen-aufdringlich. Mynheer Frans Banning Cock, Herr von Purmerland und Ilmendam entspricht in jedem Betracht unseren holländischen Anforderungen besser, aber darum handelt es sich hier nicht, noch ob trunkliebende und angeheiterte Gesichter sich präsentiren, sondern wie Rembrandt hier die einfache Scala seiner Farben von Gelb im Licht durch Roth und Helldunkel aller Art zum Schwarz durchfugirt hat, so daß keine andere Farbe hervortritt und doch der gewaltigste Effect mit unbeschreiblichem Reichtum von Nüancen sich zeigt.

Das Höchste bewegt sich noch an den Grenzen des Uebersturzes. Auch Michelangelo's und Beethoven's gewaltigste — und schwerverständlichste — Werke sind von der Outirtheit in ihrem Charakteristischen nicht frei zu sprechen. Zu solchen Werken gehört auch Rembrandt's Schützenbild. Es ist darum doch eins der Wunderwerke der Malerei.

Vosmaer hat trefflich die Frage beantwortet, warum Rembrandt wohl nicht später noch öfter solche Schützenbilder zu malen bekommen habe. Wir wollen



Holländische Landschaft. Handzeichnung in der Albertina zu Wien.

*H. Boyer* x.l. 1898

dazu einfalten: vielleicht wollte er nicht; er war der Mann dazu, abzulehnen, was ihm nicht gefiel und wie Zwang erschien, wenn er namentlich mit 20, 30 sehr für ihre Persönlichkeiten besorgten Herrn Bürgerwehrmännern der reichen Classe sich herumplagen sollte, bis sein Wille durchging. Und seinen Willen durchzusetzen war er gewohnt, wie nur ein Beethoven, bis zum Grillenhaften und Un-erquicklichen. Sonst aber stimmen wir ganz mit Vosmaer überein. Dies Bild hat den Bürgerwehren, die sich malen lassen wollten, sobald das Urtheil der Menge den Ausschlag gab, wohl die Luft verleidet. Sie wollten Portraits; jeder möglichst gleichberechtigt und wichtig, so weit es in einem aristokratisch-republikanischen Staate und in freier, ihre Befehlshaber wählender Bürgerwehr möglich ist und geziemt, sein Conterfei, und nicht wie hier, wo ein paar Leute im vollen Licht, Andere im Halblight, noch Andere — es sind gegen 30 Figuren — so im Dunkel erscheinen, daß gar nichts mehr zu erkennen ist. — Man murrte sicher über des eigensinnigen, steifneckigen Rembrandt's Neuerungen: Statt in eine dunkle Halle gehörten die Schützen, wie von Alters her Gebrauch, in's Tageslicht, der Reihe nach oder in Reihen aufmarschirt oder doch in einen taghellen Saal, neben einander sitzend nach Würden an der schwer mit Speise und Trank beladenen, mit den Silberhörnern und Geschirren und den Weinpokalen gezierten Tafel; Kindern und Kindeskindern erhalten mit Festgesicht und im Ehren-Anzug.

Welche Pendants von Kraftsprüchen wohl die ehrbaren Schützen geliefert haben zu den bekannten Worten vom Froschragout der edlen Auftraggeber Correggio's im Dom von Parma und dem Sammelfurium des Orlando furioso Ariosto's! Und was die Frauen der geconterfeiten Halbsichtbaren wohl erst für ästhetische Weisheit über solches Schützenbild gesprochen haben werden!

Ganz kühl geurtheilt, hatten solche Raifonnements ihre Berechtigung. Und wir verzeihen den Männern, denen es nicht um ein Licht-Kunstwunder zu thun war, falls sie so geredet haben, durchaus, wenn sie danach von der Hell's Behandlungsweise eines solchen Auftrages vorzogen.

Ein Unglück nur, daß keine anderen Auftraggeber da waren, so große Bilder frei von solchen Rücksichten, die der Künstler nehmen sollte, zu bestellen, z. B. den Sieg Marten Harpertsz. van Tromp's über die Spanier bei Gravlingen oder in den Dünen, der Held auf dem Hinterdeck seines Schiffes, von Pulverdampf umgeben, oder aus der großen Oranier Geschichte. Friedrich Heinrich hat noch in den nächsten Jahren wieder zwei Bilder aus dem Christus-Leben erhalten, sie hoch geschätzt und nach damaligen Verhältnissen königlich bezahlt; doch leider keine großen Werke bestellt.

Nebenbei bemerkt, von Rembrandt's Altersgenossen in Vliessingen hatte man gerade damals das erste Mal allgemein zu reden gehabt. Während Rembrandt's Leben seinen höchsten Glückspunkt erreicht hatte, begann für Michiel de Ruiter erst der rechte Aufschwung. Auch er hat allerdings zwei Mal seine Ehefrau verloren, doch es war keine Testamentsclausel über großes Vermögen dabei. Prinz Friedrich Heinrich hatte 1641 aus dem bewährten Kauffahrtei-Schiffer, zu dem de Ruiter sich aufgeschwungen hatte, einen Schout by nacht (Schulze bei Nacht, d. h. Contre-Admiral) der Kriegsflotte gemacht, welche dem 1640 aufständischen Herzog von Braganza, oder König Johann IV. von Portugal (siehe Rubens), zur Hilfe gegen Spanien gefandt wurde. Diese Flotte brachte keine großen Lorbeeren heim, aber ob Michiel Adriaanszoon danach auch noch wieder neun Jahre als

Handelschiffs-Capitain fuhr, seinen Werth als Kriegs-Commandeur hatte er be-  
thätigt, und man wußte ihn später zu finden.

Möglicherweise hat sich gerade bei Banning Cock's Auszug die Partein-  
gung herausgebildet, welche man im Portrait fortan als die des van Dyck'schen  
und des Rembrandt'schen und allgemein für Gemälde des antiken und modernen  
Stils bei den zeitgenössischen holländischen Kunstschriftstellern findet.

Von Rembrandt's häuslichem Leben in dieser ersten Zeit nach dem Tode  
seiner Frau wissen wir nichts. Bilder, Portraits und Radirungen folgten sich in  
gewohnter Weise. Gegen Ende der vierziger Jahre hatte er vielfachen Verkehr  
mit Herrn Jan Six, einem jungen reichen Kunstfreunde, der Doctor Tulp's Tochter  
heirathete und später Bürgermeister von Amsterdam war. Noch heutigen Tages  
bezeugen die Gemälde-Sammlungen von Six und van Loon, wie ein Patricierge-  
schlecht die große Kunst seines Vaterlandes zu ehren und die Kunstliebe der Vor-  
fahren zu vererben wußte.

Aus dem Jahr 1647 stammt die Radirung: »Jan Six«; von 1648 das Bildchen  
zu Paris: »Die Pilger von Emmaus«. Christus sitzt mit den zwei Jüngern am  
Tisch und bricht das Brod. Ein Diener bringt eine Speise. . . *Quel tableau fut  
jamais plus sublime que les Pèlerins d'Emmäs, plus religieux dans le vrai sens  
de ce mot? Je ne sais pas, si le Christ est beau. Il n'est ni beau ni laid; mais  
quelle grandeur sereine dans la tête du Fils du Dieu! sagt Pelloquet von dem  
Gemälde. Nein! Er ist nicht »weder schön noch häßlich«. Er ist häßlich, ver-  
kümmert, bekümmert im Angesicht. Es ist die Apotheose des Leidenden; über-  
irdische Herrlichkeit des frommen Lichtglaubens um das Leiden ergossen nach  
den Worten der Schrift, die der große Künstler darstellt: »Mußte nicht Christus  
solches leiden und zu seiner Herrlichkeit eingehen?» — Im selben Jahr schuf er  
auch das Wunderwerk von Radirung: sich selbst zeichnend am Fenster sitzend,  
mit dem ungewöhnlichen Hut; so eigenthümlich ist sein Anblicken des Betrachters,  
wie es kaum Gleiches der Art, nichts Gleiches bei so geringen Mitteln giebt.  
Auch der sogenannte Dr. Faustus wird in diese Zeit gesetzt.*

Nach 1648, bei eingetretenem Frieden, hat Rembrandt wahrscheinlich eine  
Reise gemacht, die Maas aufwärts, in Eifelgegenden oder wohin sonst, wo er  
Stoff für seine bergigen Landschaften gefunden hat. Citiren wir dabei aus Becker  
noch C. von Lützow's treffliche Worte über Rembrandt's Landschaften: »Es giebt  
keinen Landschaftler, der so viel aus der einfachsten Gegend zu machen gewußt  
hätte, wie Rembrandt. Eine Baumgruppe, eine sumpfige Niederung, ein halb zer-  
fallener Steg, ein Paar Heuschaber sind ihm genug, um daran die ganze Tiefe  
seines Naturgefühls, die finstere Größe gewaltiger Naturerscheinungen, das Ele-  
mentare, Unwiderstehliche, Unberechenbare des kosmischen Lebens offenbar wer-  
den zu lassen . . . Nichts ist ihm zu gering; Alles wird unter seinen Händen be-  
deutend und fesselnd.« Ja, er wußte den Himmel zu spannen und hatte die  
Weiten der Landschaft in Luft und Linien in seinem Auge, und was in jener war,  
spiegelte sich in Licht und Schatten darin, und das Spiegelbild zuckte geheimniß-  
voll über durch Hand und Stift und Pinsel.

Um diese Zeit, gegen 1650, setzt man auch das sogenannte Hundert-Gulden-  
Blatt: »Christus die Kranken heilend«, eins der großartigsten Werke der zeich-  
nenden Kunst im Ausdruck. Der Name soll dem Blatte dadurch gegeben worden  
sein, daß ein Kunsthändler für dasselbe dem Künstler einen Stich von Marc

Anton gab, der hundert Gulden kostete. Die Abdrücke haben fabelhafte Preise erhalten; 1754 ein Abdruck 151 fl., 1835 auf 4000 frcs., 1840 auf 5775 frcs. Ein Abdruck des zweiten Zustandes kostete Herrn M. Palmer 29,500 frcs. und wurde bei seinem Tode für 27,000 frcs. verkauft.

Für 1650—1654 giebt Vosmaer, auf den wir hier einfach immer wieder zurückgreifen, als Schüler Maes, Renesse, Dullaert, Willemans, Mayr, Wulfhagen und G. Ulenburgh an.

Rembrandt van Rijn war kein Rubens geworden an Glücksgütern. Er hatte keinen Palaß mit Kunst-Pantheon; keine Fürsten kamen zum Besuch; noch weniger häuften sich auf ihn auch diplomatische Ehren. Aber er war ein wohlhabender, freier Amsterdamer Bürger, eines engeren Freundeskreises von Gefinnungsgenossen, Anhängern und Verwandten froh und mit bedeutenden Männern Amsterdams näher bekannt, in stattlichem Hause, das mit Schätzen der Kunst und werthvollen Curiositäten angefüllt war. Seine Bilder und seine Radirungen waren hoch begehrt. Mit letzteren brachte er die Sammler schon damals in Noth, wenn sie sich darauf capricirten, die Abdrücke der verschiedenen Zustände zu haben. Aber er war nun einmal unübertrefflich, und man mußte sich in seine Launen fügen und nur froh sein, wenn man bekam, was man haben wollte. Er hatte alle Hände voll zu thun — hörten wir ja von Houbraken, und man mußte zum Geld noch gute Worte geben und doch lange warten.

Wir wissen genau, was er befaß und welche Kunstwerke die Räume seines Hauses auf der Breedstraat bei der St. Anthonie Sluys schmückten.

Da sind im Vorhaus vier Bilder von Brouwer, ein Paar Bilder von Jan Lievensz, Gips-Statuen, Landschaften von Hercules Seghers, dem unglücklichen Maler, der wie Rembrandt das Landschaftsbild behandelte, und von welchem Rembrandt Einiges in der Platte übergangen und in feiner Retouche herausgegeben hat. (In Berlin gilt ein als van Goyen früher gekauftes Bild als das einzig echte bekannte von ihm, durch den darauf entdeckten Namen des Künstlers. Eine dortige Landschaft Rembrandt's wird auch als eine von Seghers herrührende vermuthet). Sodann eine Reihe Bilder von Rembrandt selbst: ein Hase, ein Schwein, Stilleben, Soldat im Harnisch, Landschaften u. s. w. Im Vorderzimmer hingen ein Palma Vecchio (Rembrandt nur zur Hälfte gehörig), Bassano, Perrellis, Rafael (ein Gesicht), Lucas van Leiden, Bilder von Rembrandt, darunter eine große Kreuzabnahme »mit schönem goldnen Rahmen«, Hercules Seghers, Lievensz, Valckenburgh, Simon de Vlieger, Pinas, Laftman u. s. w. Die Möbel in Spiegeln, Tischen, Stühlen sind von Ebenholz und Nußbaum; Tischteppich und Sammetkissen dem angemessen. In dem Hinterzimmer finden wir van Eyck, Abr. Vinck, Aertje van Leyden, Copien nach Hannibal Caracci u. s. w. Im Saale einen Giorgione, in der Kunstkammer ostindisches und chinesisches Geschirr, Büsten (beelt, doch wohl nicht Statuen) von Augustus, Tiberius, Caligula, Heraclid, Nero, Socrates, Aristoteles u. s. w., acht große Gipsstücke nach dem Leben abgegossen, Rüstung, Helme, siebenzig Stücke See- und Landthiere. Dann Waffen, Schild von Quintin Massys, Mappen mit Radirungen und Kupferstichen von und nach Lucas van Leiden, Rembrandt, Vani, Barotius, Bruegel, Rafael, Tempesta, den Caracci's, Guido Reni, eine große Mappe mit fast allen Werken Tizian's, mit Portraits van Dyck's, Rubens', mit Werken Michelangelo's, mit Abdrücken von Schongauer, Holbein u. s. w., mit Zeichnungen von Roeland Savery u. s. w. u. s. w., auch Dürer's »Proportie Boek«.

Dann eine Menge Waffen, antike, indianische, türkische; Helme, Schilde, musikalische Instrumente. Weiter Abgüsse in Gips nach dem Leben; die Statue Agrippa's, des Aurelius, eine antike Sibyllë, ein antiker Laokoon u. f. w. u. f. w. (Die drei Hemden, sechs Taschentücher und zwölf Servietten dazu sind in ihrer Art auch interessant.)



Cornelis Nicolas Anloo. Nach einer Radirung Rembrandt's.

Wenn man dies Verzeichniß liest, so hat man einen ganz andern Rembrandt vor sich, als ihn die alten Biographen schilderten. Statt eines rauh sich absperrenden Naturalisten, der von nichts Anderem wußte, noch wissen wollte, erscheint hier ein in jeder Beziehung fein kunstsinniger Geist, der wie Rubens, für sein eigen Thun genau weiß, was er will, und dem weder für Plastik noch für italienische Renaissance der Sinn abgeht. Wie froh mag er in seinem Hause mit Saskia geschaltet haben! Wie fleißig ist er unter seinen Schätzen gewesen! Wie

wenig trieb es ihn hinaus in die Gelage seiner wilderen Zunftgenossen! Doch das Unglück brach auch über ihn, den von Jugend an in Erwerb- und Besitzes-Freude Verwöhnten herein. Weniger wohl durch seine Schuld, als durch die allgemeinen Verhältnisse. Dazu kam eine andere mißliche Angelegenheit.

Von 1654 stammt ein Bild, »Bethsabe, die Bottschaft David's empfangend«, ein Lieblingsthema. Seine Bethsabe empfing in jenem Jahre eine andere Bottschaft. Man hat die Acten aufgefunden, worin der Kirchenrath der niederdeutschen reformirten Gemeinde im Juni 1654 Hendrickie Jaghers, wohnend auf der Breedstraat zu sich entbot, weil sie sich mit Rembrandt dem Maler in unzünftigen Lebenswandel eingelassen habe. Ihr Zustand war Verräther genug. Dreimal wurde sie vor das geistliche Gericht citirt und kam nicht. Erst auf die vierte Mahnung erschien sie, bekannte ihre Schuld, »ist darüber ernstlich gestraft, zur Bußfertigkeit ermahnt und zum Tisch des Herrn nicht zugelassen«.

Kramm sagt darüber: Wenn wir uns in jene Zeit versetzen, dann war diese Thatfache schon genügend, daß der Maler dadurch in den Hintergrund gerieth.

Vosmaer sagt kurz und treffend: »Hätte dieses Mädchen Fornarina geheißen, alle Welt hätte ihr Portrait adorirt und diese nicht durch das Gesetz sanctionirte Liebe idealisirt.« Aber für manche Amsterdamer und andere Kreise wird Kramm Recht haben.

Die eigenthümliche Lage Rembrandt's braucht man allerdings nicht des Breiteren auseinander zu setzen. Er war 35 Jahre alt, als Saskia starb. Die Pflege seines Sohnes, sein großer Haushalt (mit den Lehrlingen) machten weibliche Dienerschaft nöthig; dazu kamen die weiblichen Modelle. Er selbst war eine derbsinnliche, kräftige Natur. Es ist nun freilich keine schöne Annahme, zu vermuthen, daß er sich vor einer zweiten Heirath wegen der Clausel des Testaments noch besonders scheute; auch sind wir überzeugt, daß ihn weit mehr die Furcht zurückhielt, keine Saskia wieder zu finden, und daß er seinem kleinen Sohne keine Stiefmutter geben wollte. Um diese Zeit aber mögen ganz besondere Verhältnisse ihn zurückgehalten haben von einer Verbindung, welche seine Lage noch verwickelter machte. Wer Henriette Jaghers war und ob er sie hernach, als doch Alles niederbrach, geheirathet hat, steht dahin. Das von ihr im Herbst geborene Kind erkannte er an. Es war ein Mädchen und wurde Cornelia getauft. Er dachte wohl alt-biblisches in der ganzen Sache.

Henriettens Zustand, welcher das Einschreiten des geistlichen Gerichts veranlaßte (Rembrandt wurde nicht citirt, woraus Kramm schließt, daß er nicht Reformirter, sondern Anhänger einer besonderen Religionsgesellschaft gewesen) war Unglück zum Unglück. Denn schon 1653 ist der Meister in den übelsten Geldverhältnissen. Mit all' seinem verdienten und ererbten Vermögen ist er damals gezwungen, Summen im Betrag von 8000 Gulden aufzunehmen. Die Lage wird immer schlimmer. Im Frühling 1656 überträgt er wegen seiner schlechten Vermögensverhältnisse, obwohl noch nicht wieder verheirathet, seinem jetzt 15 jährigen Sohn Titus das Anrecht auf sein Haus. Er werde ihn, sowie er sich wieder verheirathe, in den vollen Besitz seines mütterlichen Vermögens setzen. Bis dahin behalte er sich die Verwaltung desselben vor und zwar mit Einwilligung der mütterlichen Verwandten. (!)

Nichtsdestoweniger muß schon Juli 1656 das Gericht einschreiten. Im nächsten Jahre werden seine sämmtlichen Sachen öffentlich verkauft.

Was hat er mit allem Gelde gethan? Es in Sammlermanie in seine Kunstschätze gesteckt, vergeudet? Kaum glaublich, wie viel er auch beläßt und wie wenig er Geld ansah bei solchen Käufen. Die Verwandten wären längst nachdrücklicher für Titus eingeschritten, wenn er öconomischen Unsinn gemacht hätte. Wenigstens jetzt hätten sie nimmer ihren Consens gegeben zu seiner weiteren Vermögens-Verwaltung. Sie müßten Zutrauen zu dieser gehabt haben. Und das trotz Henriette Jaghers? Kramm weist auf diese, um daraus zu folgern, daß das unsittliche Leben des Künstlers alle reichen anständigen Bekannten abgeschreckt hätte, ihn zu unterstützen und vor dem pecuniären Niederbruch zu retten. — Vosmaer fragt richtig: war es möglich ihm zu helfen? Die Familie van Rjin's zu Leiden war schon seit geraumer Zeit im Niedergang. Sein Bruder Willem und die Schwester Lysbeth sind schon vor mehreren Jahren (nach Kramm sogar seit 1646) als arm angegeben. Auch der Bruder, Adriaen, geht zurück und seine Witwe muß 1654 den letzten Antheil an ihrer Mühle verkaufen. Hat Rembrandt speculirt, etwa in Getreide, mit seinen Brüdern? Oder sonst speculirt in Geschäftsverbindung oder doch mit Wissen der Verwandten seiner Frau, welche daher wußten, daß es nicht seine Schuld, sondern die der Verhältnisse war, wenn seine Angelegenheiten so zurückgingen? Es gab damals auch in Holland schon heillose Krachs. Und ein solcher war durch den Krieg von 1652 hereingebrochen. Die sichersten Anlagen wurden werthlos; ungeheure Schwankungen kamen in wenigen Tagen vor.

In England hatte die Independenten-Partei durchgegriffen und Karl I. enthaupen lassen. In Holland war seit 1650, nach dem Tode Wilhelm's II., kein Statthalter da, sondern der Rathspensionaris regierte, und Wilhelm III., nach dem Tode seines Vaters geboren, war noch ein unmündiges Knäblein. England hatte 1651 den Vereinigten Staaten der Niederlande ein engeres Bündniß angetragen. Es war aber Prinz Wilhelm der Enkel Karl I. von England durch seine Mutter, Henriette Maria Stuart; Karl II. war sein Onkel, weshalb die Oranien-Partei in einem engeren Bündniß mit dem englischen Parlament Nachtheil für den jungen Prinzen sah. Auch galten die Thaten des englischen Parlaments durch des Königs Hinrichtung bei Vielen für verrucht. Handelseiferfucht kam hinzu. Und Holland hatte damals noch über jeden Gegner auf dem Meere triumphirt. Nun erließ England vor Allem gegen Niederland die Navigationsacte, beanspruchte mit unerhörtem Stolz das Durchfuhrsrecht aller, selbst der Kriegsschiffe, forderte das Streichen der niederländischen Flagge vor der englischen u. s. w. Mit einem Cromwell hatte das bis dahin so stolze, siegreiche Holland noch nicht zu thun gehabt, und das Wort eines der englischen Gefandten, die man im Haag hingehalten hatte, und die eine sehr üble Aufnahme gefunden hatten (der Dr. Dorislaus, einer der Königsrichter, war von einem der englischen Flüchtlinge ermordet worden) wurde nur zu wahr: daß es die Herren Staaten bereuen sollten, Englands Freundschaft verschmäht zu haben, und daß sie in kurzer Zeit durch ihre Gefandten in London um das bitten sollten, was man ihnen im Haag so ruhig angeboten hätte. Der Krieg, der Michiel de Ruiter in seinen Strudel riß und emporhob, als er eben mit seinem als Handelschiffer gewonnenen Verdienst sich von der See zurückziehen und zur Ruhe setzen wollte, brachte ein furchtbares Unglück über Holland. Auch dem Helden Marten Harpertszoon Tromp, welchem danach de Ruiter als Vice-Commandeur einer neu ausgerüsteten Flotte beigegeben wurde,



hielt der englische, durch Cromwell vom Kaufmann, der nie ein Schiff bestiegen, 1649 zum Admiral erhobene Robert Blake Stand. Die englische Macht überwachte und lenkte Cromwell mit eiserner Strenge; in Holland trat Jan de Wit an die Spitze, ein hochbegabter Mann, der aber klüger als groß war und durch die Schäden der aristokratischen Partei, welcher er angehörte, vor Allem des Nepotismus und damit zusammenhängender strafloser Ungehorsamkeit, Feigheit und Unfähigkeit, nicht durchgriff und nicht durchgreifen konnte. Dazu ward seine, die Loevestein'sche Fraction, wie sie genannt wurde, bitterlich von den Oranisch-Gefinnten gehaßt. Parteifucht ward maßgebend bei Besetzung der wichtigsten Posten.

So gingen Hollands Angelegenheiten trotz aller Schlachten Tromp's, den man anfangs auch noch absetzte, und de Ruiter's nicht vorwärts; die Geschichte dieser Kämpfe ist voll von Ruhmesthaten, aber auch voll von Schande. Der holländische Wohlstand und Handel wurde durch und durch erschüttert, und die Nachwehen zeigten sich gewaltig im Jahre 1655, dem Jahr nach dem Friedensschluß, bei welchem Cromwell und Jan de Wit's Partei sich über den ewigen Ausschluß des Prinzen von Oranien und seines Hauses von der Statthalterschaft und Admiralswürde der Provinz Holland einigten, und die Herren Staaten von Holland sich auch verpflichteten, nicht zuzulassen, soweit sie vermochten, daß der Prinz jemals zum General-Kapitain der Miliz gewählt würde. Von da an war Bruch mit der alten holländischen Vergangenheit. Die große Zeit war seit 1654 vorüber.

England triumphirte, während Holland in eine schlimme Handels- und Geldkrisis stürzte, aus der es sich freilich nach einigen Jahren herausarbeitete, der aber viele Einzelne, und darunter allem Vermuthen nach Rembrandt van Rijn, zum Opfer fielen. Nur so ist Rembrandt's Geldnoth und Bankerott zu erklären, der ihm doch nirgends vorgeworfen ist. Hätte er Schuld daran getragen, und wäre er nicht ein Opfer allgemeiner Calamität mit vielen Anderen gewesen, so hätte z. B. Houbraken ficherlich davon gehört gehabt, und hätte Campo Weyermann uns eine Schandgeschichte darüber zu erzählen gewußt. Aber Houbraken weiß kein Wort davon. Er sagt nur, nachdem er die Geschichte von den gemalten Stüben berichtet hat: »Füge (zu den Einnahmen durch die Lehrlinge) hinzu, was er mit seinem Pinsel verdiente; und er ließ sich für seine Bilder gut bezahlen. So mußte er nothwendig eine große Summe Geldes zurücklegen; um so mehr noch, als er kein Mann war, der viel im Krug und in Gesellschaft verzehrte und noch weniger daheim, da er nur bürgerlich lebte, und wenn er bei der Arbeit faß oft nur mit einem Stück Käs und Brod oder mit einem Pökelhäring seine Mahlzeit hielt. Deffen ungeachtet hat man nichts von seiner großen Nachlassenschaft ausposaunen hören nach seinem Tode, der im Jahr 1674 eintrat.«

Ende 1657 findet gerichtliche Versteigerung seines Mobiliars und der Kunstsammlung statt. Die Zeichnungen und Kupferstiche sind noch nicht alle inbegriffen. Man mochte gehofft haben mit Jenem auszukommen. In den schlimmen Zeiten aber war das Spottgeld von 5000 Gulden der Ertrag für diese Menge von Werken! So wurde am 1. Februar 1658 auch das Haus für 11,218 Gulden verkauft; im September kamen die Kupferstiche und Zeichnungen daran. Erinnern wir uns, daß in unseren Tagen für ein Blatt seiner Radirungen mehr als das Doppelte jenes Erlöses der großen Sammlung gegeben ist! Im November erhielt

Titus von seinem Erbe 6952 Gulden. Rembrandt bezog ein anderes Haus auf der Rozengracht, dem Lingelbach'schen Doolhof (Irrgarten, damaligem Amsterdamer Vauxhall) gegenüber, wieder in der Nähe seiner ersten Wohnung im Juden-Viertel.

Es kommt ein besonderes Bild heraus, wenn wir Houbraken's Worte mit dem Verzeichniß seiner geschaffenen Werke zusammenstellen. Unermüdlich arbeitet dort ein Mann, der in zehn Jahren alle Gläubiger befriedigt und dem



Ganymed. Dresdener Galerie.

Sohne alles Seinige ausbezahlt. Er lebt nicht in Dürftigkeit; das Haus war kein armfeliges. Aber er spart. In Saskia's Zeiten hat die junge Frau wohl nicht gelitten, daß ihr fleißiger Mann sich bei der Arbeit mit Käs und Brod oder einem Pökelhäring (dem gemeinsten Essen in Holland) begnüge. — Rembrandt van Rijn hatte eben im Kleinen mit einer halben Tonne Gulden dasselbe Schicksal, wie Walter Scott durch ähnliche Verhältnisse im Großen mit mehr denn zehn Tonnen, obwohl es Rembrandt glücklicher ging. Er kam noch dazu, seine Schulden abzutragen. Hinterlassen freilich hat auch er nichts, wie ein noch zu erwähnendes Dokument schließen läßt.

Sein persönlicher Ruf hat nicht gelitten, und der alte Kreis seiner Bekannten scheint ihm treu geblieben zu sein. Doch vornehme Gönner aufzufuchen und mit

ihnen sich zu zeigen, das hat er in echtem Selbstbewußtsein und Stolz wohl nie geliebt und jetzt noch weniger gethan. Besonders mag er wenig Luft gehabt haben, sich mit den classisch gebildeten Anhängern der sogenannten Antike in der Kunst näher einzulassen — deren Art, Urtheil und Auffassung der Kunst doch wohl von dem späteren Laireffe-Geschwätz über die echten Kunst-Vorwürfe und ihre Behandlung nicht sehr verschieden gewesen sein wird. Was hatte er mit ihnen zu reden? Sollte er schweigend anhören, was sie docirten, wobei sich ihm vor Unmuth und Langweile das Herz im Leibe umdrehen mußte? So ging er lieber mit einem Kreis ihm in den Anschauungen nächstehender Künstler um. »Er verkehrte,« sagt Houbraken, »im Herbst seines Lebens wohl meist mit gemeinen Leuten und solchen, welche die Kunst ausübten. Vielleicht hat er die Regeln der Lebenskunst von Gratian gekannt, denn der sagt irgendwo: Es ist gut mit hervorragenden Personen zu verkehren, um so wie sie zu werden, aber wenn man das ist, muß man sich zu mittelmäßigen halten. Und er gab als Grund an: Wenn ich meinen Geist ausspannen will, dann suche ich nicht Ehre, sondern Freiheit.«

Wer Genelli in seinem kleinen Kreise im hinteren Zimmer des Kappler-Bräu's in München gesehen hat, namentlich wenn Rahl und Schwind hinzukamen, der mag keine üble Vergleichung für Rembrandt van Rijn haben, wenn er mit Eeckhout, Rogman, Koninck und anderen Freunden zusammen saß in Kunstgesprächen, über welche ein Lübecker Maler sogar sein Reiseziel, Italien, vergaß und sich von Amsterdam nicht losreißen konnte.

Auch während der Unglücksjahre entstand Werk nach Werk in Malerei und Radirung. Von 1655 stammt ein Bild, in seiner Art für ihn ungewöhnlich wie das 1649 gemalte Reiter-Portrait Turenne's (des Sohnes, nebenbei gesagt, einer nassauischen Prinzessin, der als protestantischer Prinz unter seinen Oheimen in Holland seine ersten Kriegsstudien gemacht hatte). Es stellt einen Stall mit einem geschlachteten Ochsen vor.

Von 1656 datirt das berühmte Portrait von Jan Six. Aus demselben Jahre ferner die Radirung: »Abraham, den Herrn und die Engel empfangend«, eine wunderliche Laune des Künstlers, indem die Personen in verkehrter Perspective immer größer werden. So genau er durchgehends ist, so macht er zuweilen Proportionschnitzer, wie man sie am einfachsten wohl erklären kann, wenn man annimmt, daß er einzelne Theile mit, andere ohne Brille oder Beihilfe von Gläsern gearbeitet habe. Es kommen Beine und Füße u. s. w. vor, die absolut nicht zu dem Körper gehören können u. dergl. mehr.

Es mag hier die Anekdote Houbraken's ihre Stelle haben, wie launisch und rücksichtslos sich Rembrandt manchmal bei seinen Bildern betragen habe. »Es geschah, daß er ein großes Portraitstück unter Händen hatte, in dem Mann, Frau und Kinder standen. Das Stück ist zum Theil fertig, als ein Affe, den er hatte, stirbt. Er, der keine andere Leinwand zur Hand hatte, malt den todtten Affen auf besagtes Stück, wogegen die Leute viele Einwendungen machten, da sie nicht wollten, daß ihre Portraits bei dem eines abscheulichen sterbenden Affen prunken sollten. Aber nein! Er hatte so viel Liebe für das Modell von dem todtten Affen, daß er lieber das Stück unfertig für sich behalten, denn Jenen zu gefallen ihn übermalen wollte; wie auch geschah; weswegen denn auch besagtes Stück später zu einer Zwischenwand für seine Lehrlinge gedient hat.«

Gerade in dieser feiner letzten Periode hat er sich weniger denn je um die jetzt gegen ihn immer stärker anschwellende rückläufige Meinung bekümmert.

Wie Frans Hals wurde er, je älter desto breiter und kühner in der Pinselführung. Er kümmerte sich nicht um das technisch Gewöhnliche. Er führte sorgfältig aus, er warf klecksend hin, wie es seinem Gefühl für den wirksamsten Effect entsprach und wie er wollte, daß man das Bild sehen sollte. Er hörte auf keine Einwendungen dabei: »ein Stück ist fertig, wenn der Meister seine Absicht darin erreicht hat« war sein Wort. Einzelne Stellen trug er so dick auf, daß die Farbe im Relief darauf stand. »Namentlich in der letzten Zeit,« sagt Houbraken, »sah sein Werk, nah gesehen, aus, als ob es mit einer Maurerkelle hingeschmiert wäre. Darum zog er auch die Leute, wenn sie auf seine Maltube kamen und sein Werk dichtbei sehen wollten, zurück, indem er sagte: der Geruch der Farben wird euch lästig (nach anderer Tradition: der Geruch der Farben ist ungesund). Auch wird es bezeugt, daß er einmal ein Portrait gemalt hat, darauf die Farbe so dick lag, daß man das Gemälde bei der Nase von der Erde aufnehmen konnte. So sieht man Edelfeine und Perlen, auf Brustzierrathen und Turbanen so erhaben von ihm gemalt, als ob sie bossirt wären, durch welche Weise der Behandlung seine Stücke, selbst in weitem Abstand, so kräftig hervortraten.«

Wenn Laireffe später den Rath giebt, mit kühner Hand den Pinsel zu führen, so setzt er doch hinzu: nicht auf Rembrandtsche oder Lievens'sche Art, dat het sap gelyck drek langs het Stuk neêr loope.

Bei solcher Malweise kommt es denn auch vor, daß die besten Kenner des Meisters uneinig sind, ob ein Bild ganz vollendet ist oder nicht. So steht z. B. Vosmaer gegen Bürger (Thoré) und Smith hinsichtlich des sogenannten Bildes: »Das jüdische Bräutchen« in der Sammlung van der Hoop, welches von diesen für unfertig geblieben angesehen wird. (A. Woltmann nennt das Bild »Juda und Thamar«; die junge Frau scheint allerdings in anderen Umständen; Ring, Schnur und Stab müßten die weiteren Beweise für die Richtigkeit dieser Bezeichnung sein, wenn die Wiedererkennung gemeint wäre, wogegen freilich die reiche Kleidung statt der Witwentracht spricht. Sonst würden wir es lieber »Boas und Ruth« nennen und zwar die Scene, wo die geschmückte Ruth auf Naemi's Rath zu Boas geht. Das Dunkel des Hintergrundes, in dem absolut nichts zu erkennen ist, fände dadurch auch seine Erklärung. Die Pracht des Geschmeides an der roth gekleideten Frau könnte an David's, des Urenkels, Königthum erinnern.) Auch auf diesem Bilde, steif in den Figuren, aber mächtig und goldig im Ton, ist die Farbe, z. B. auf dem Aermel, dick aufgesetzt.

Es ist wohl keine Frage, daß Rembrandt's Gegner, die Verehrer der italienischen Renaissance-Grazie und -Schönheit, sich schon jetzt so ausgelassen haben, wie später Laireffe hinsichtlich der Darstellung that, welche Vornehmheit und königliche Würde dadurch ausdrückte, daß man eine Person mit »prächtigen und köstlichen Zierrathen, als goldenen und silbernen Stoffen, Juwelen, Perlen u. s. w.« überlade, wonach man auch leicht einen Besenstock mit einer Haube verzieren könne. Und er belustigt sich über die Maler, welche Könige wie David, Salomo und Ahasveros sich nicht anders denken können, als mit der goldenen Krone, die ihnen Gesellschaft leisten muß, so in der Schlafkammer, wie auf dem Thron, und mit dem Scepter sowohl an der Spitze der Tafel wie eines Heeres regieren.

Rembrandt liebte blitzendes Gefchmeide und koſtbare Stoffe, wegen ihrer maleriſchen Wirkung. Weil er für ſeine Figuren Anmuth und Haltung einer vornehmen Erziehung oft geradezu vermied, ſo entſtehen in der That viele Widerſprüche daraus, an die man ſich bei ihm ſo gut gewöhnen muß, wie etwa bei Peter Cornelius an die abſcheulichen Körperformen von Hühnerbrüſten, zu kurzen Füßen, häßlichen Häſen etc. in manchen ſeiner berühmteſten Zeichnungen.

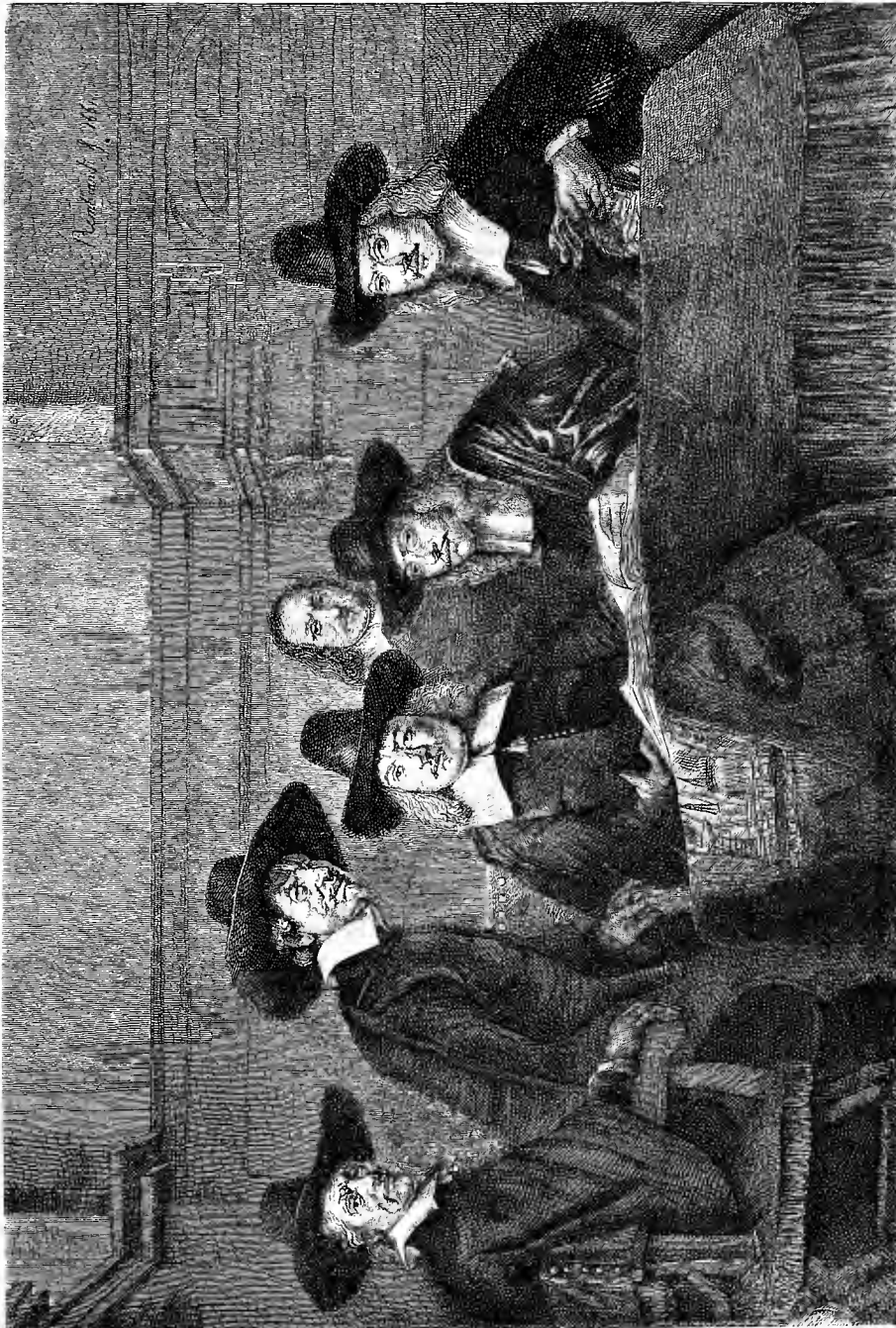
Nackte Frauen, welche Rembrandt in dieſen Jahren ziemlich oft dargeſtellt hat, ſollen uns erinnern an Houbraken's Urtheil, daſs ſie nach dem Sprichwort »zu traurig, um davon zu ſingen und zu ſpielen« wären und an die auch von ihm citirten Verſe von Andries Pels über und gegen Rembrandt:

Sollt' eine nackte Fran, wie manches Mal geſchah,  
Er malen, wählt er nicht die Venus Griechenlands,  
Nein, lieber ein Wäſcherweib, ein Torf-Weib aus der Scheune;  
Nennt die Verkehrtheit noch Nachſolgung der Natur,  
Eitle Erfindung Alles Andre. Schlappe Brüſte,  
Knotige Hände, ja die Kniffe von den Wülſten  
Des Schnürleibs in dem Bauch, des Strumpfbands um das Bein —  
'S muß! Alles gemalt ſein, ſonſt war die Natur verletzt,  
Zum mindeſten ſeine, die nicht Regeln noch Vernunft  
Von Ebenmaß zugab im Menſchenkörper . . .

Houbraken preiſt den Freimuth von Pels und bittet den Leſer, auch ſein offenherziges Urtheil zu verzeihen, das nicht aus Haß gegen des Mannes Werke komme, ſondern weil er die verſchiedenen Kunſtſtile zu vergleichen habe. Denn davon abgeſehen, müſſe auch er mit Pels ſagen:

O wie iſt's Schade für die Kunſt, daſs eine Hand,  
So brav, nicht beſſer ſich der angeborenen Gabe  
Bedient hat. Wer hätt ihn im Malen überflügelt?  
Doch ach! Je größer, je verwilderter  
Der Geiſt, der ſich an keine Regeln bindet  
Und Alles aus ſich ſelbſt zu wiſſen unterwindet.

Es iſt nicht zu läugnen, daſs in ſpäterer Zeit entgegen der Schwärmerei für Rembrandt, die ſich erhielt, eine förmliche Erbitterung erwachte, in ſchwächerem Grade eine hochmüthige Abkehr, welche ſelbſt manche ſeiner früheren Schüler erfaſste, die nun ſeine Weiſe als Manier verwarfen und ihm mit Bitterkeit nachtrugen, daſs ſie bei ihm nicht die Regeln und Vorſchriften gelernt hatten, mit denen die akademiſche, ſogenannte wiſſenſchaftliche Kunſt anrückte und prunkte. An Allem hatten dieſe Kenner zu mäkeln, an ſeinem Licht und ſeinem Schatten, wie dieſelben grau, gelb oder roth gehalten ſeien. — Licht hebt Dunkel, Dunkel hebt das Licht, wie der Zwerg den Rieſen vergrößert, ſagte man, mit Vondels weiteren anzüglichen Worten: Doch gebärt die Malerkunſt auch Söhne der Dürſterniß, die gerne im Schatten, wie eine Eule, verkehren. Wer dem Leben nachfolgt, kann verzierte Schatten entbehren. Hell iſt die Natur . . . . Unter den Schülern, welche Rembrandt's Stil bald verließen und mündlich und ſchriftlich ihr Urtheil über den Meiſter abgegeben haben, war auch Samuel van Hoogſtraten, der Lehrer Houbraken's, von dem dieſer Verſchiedenes über Rembrandt hat berichten hören. Samuel van Hoogſtraten, der Verfaſſer des Maler-



Die Staatmeesters. Museum zu Amsterdam.



buchs und feiner Zeit einer der berühmtesten Theoretiker, von seinem Anfehn als ausübender Künstler abgesehen, lobt seinen Meister Rembrandt wegen seiner Begabung für das Helldunkel und die Reflexe. »Hätte er sich nur etwas besser auf die Grundregeln dieser Kunst verstanden! Denn wer sich allein auf sein Auge und die gewohnte Erfahrung verläßt, begeht oft Fehler, die den Spott von Lehrlingen, geschweige von Meistern verdienen.« Von Hoogstraaten und Andern wird auch die Nachricht Houbraken's stammen, wie unendlich sorgfältig oft Rembrandt in Stellung und Anordnung seiner Modelle gewesen sei. »Verschiedene seiner Lehrlinge haben mir erklärt, daß er zuweilen wohl eine Figur auf zehnerlei Art abkizzierte, ehe er dieselbe auf die Leinwand malte, auch wohl einen Tag oder zwei damit zubringen konnte, um einen Turban nach seinem Gefallen aufzutakeln. Doch was das Nackte anbelangt, damit hat er so viele Vorbereitungen nicht gemacht, sondern ist da meistens schludrig überhingegangen. Sieht man eine gute Hand von ihm, ist's eine Seltsamkeit, weil er dieselbe, besonders bei Portraits, in den Schatten hineingedämmert hat.« Es ist dazu nur zu bemerken, daß im Inventar von Rembrandt die Mappen von seinen Zeichnungen nach der Antike und nach Statuen nicht fehlen.

Aus dem Jahre 1661 stammt wieder ein Hauptbild: die Stempel-Meister. Die Anatomie, der Schützen-Auszug, die Wardeins des Staalhofes von Amsterdam, danach bezeichnet man im Allgemeinen die drei großen Abschnitte seiner Malerei — drahtisch, feurig und breit, still glühend und tief. »De staalmeeesters van het oude staalhof (les maîtres plombiers)« zeigt sechs Figuren in natürlicher Gröfse an einem Teppich-behangenen Tisch (H. 1,85. L. 2,74 M.) Das Licht erfüllt gleichmäfsig, gedämpft glühend das Gemach. Es ist eine einzige Fuge auf dem goldig-röthlich-bräunlichen Ton durch immer tiefere Nüancen in's Schwarz.

Licht, Helldunkel, Portraits — Alles ergibt ein in seiner Art einziges Bild. Doch will es nachgeföhlt sein mit dem Auge und Gemüth, wie Rafael's Werke mit harmonischem Geist und Schönheitsinn.

Fremden, die von dem berühmten Bilde gehört haben und zum ersten Mal in's Zimmer treten, begegnet es wohl, daß sie nach schnellem Ueberblick über die Bilder des Gemachs sich resolut, manchmal auch mit lauter Bewunderung, vor das gegenüber hängende grofse Regenten-Stück von Karel Dujardin stellen, bis sie bei der Vergleichung im Catalog ihren Irrthum gewahr werden und nun verblüfft das Bild van Rijn's ansehen.

Zu Rembrandt's letzten Schülern rechnet man Arnold de Gelder, und Gottfried Kneller aus Lübeck, der Houbraken zufolge, wahrscheinlich nach Rembrandt's Tode, zu Bol ging. Auch den achtzehn Jahre älteren Willemans aus Lübeck nennt Houbraken einen eifrigen Anhänger Rembrandt's, der sich meist bei ihm und J. Baker aufgehalten habe, und der in ihrer Kunst, ihrem Umgang und ihrer Belehrung so viel Vergnügen gefunden habe, daß er darüber seine italienische Reise aussetzte. Merkwürdig, daß so manche Deutsche (die Genannten aus Cleve, Bremen, Lübeck, Niedersachsen) bei Rembrandt eintraten.

Titus van Rijn wurde im Jahr 1665 für mündig erklärt. Er wurde Kunsthändler, heirathete im nächsten Jahr 1666 seine Coufine Magdalene van Loo (deren Eltern von den seinigen ihrer Zeit wegen der angeblichen Verläumdung, daß Saskia verschwende, verklagt waren) und wohnte am Singel in der goldenen Wage.



Hat sein Vater Rembrandt sich erst in der Zeit von Titus' Mündigkeit wieder verheirathet mit Catharina van Wyck? Oder war er vorher schon mit der inzwischen verstorbenen Henriette Jaghers verheirathet gewesen?

Wir wissen nichts über diese letzten Jahre des großen Meisters. Ob wohl Frans Hals noch seine Staalmeesters gesehen und, ob Rembrandt noch 1664 die Regentinnen vom Oude Mannenhuis des achtzigjährigen Haarlemer Meisters sah? Diese Alten standen wie das Riesen-Geschlecht zu den Männern der fatten holländischen Ruhmeszeit, die nun auch ihrem Sturze entgegen ging.

Im September 1668 hatte Rembrandt noch den Schmerz, seinen Sohn Titus sterben zu sehen. Im Frühling 1669 kam eine nachgeborene Enkelin Titia. Ende October aber starb auch deren Mutter, Titus' Witwe. Lange hat man des Meisters eigenes Todesjahr mit dem eines Rembrandt van Ruynen verwechselt und nach der Todes-Anzeige desselben im Kirchenbuch 1664 als sein Todesjahr angegeben. Andererseits hat man es in 1674 verlegt, wie wir bei Houbraken gesehen haben. Erst Dr. Scheltema hat im Begräbnisbuch der Westerkirche seine Todesanzeige gefunden: »Dienstag den 8. October 1669, Rembrandt van Rijn, Maler auf der Rozengraff, gegenüber dem Doolhof. Lässt nach zwei Kinder.«

Dieser Todesanzeige ist folgender Nachtrag hinzugefügt:

Den 21. Dec. 1674 hat Katharina van Wijck, die Wittwe, nicht darthun zu können erklärt, daß ihre Kinder irgend etwas aus der Erbschaft ihres Vaters erhalten haben, wie Katharina Teunis Blanckerhoff, die Tante, als wahr bezeugt.

Man weiß nichts weiter von dieser letzten Frau und diesen Kindern van Rijn's.

Hell im Aufgang, strahlend im Zenith, glühend im Niedergang, versinkend in Wolken und Düsterniß, so erscheint der Lebensruhm dieses Meisters, den selbst seine leidenschaftlichsten Widersacher den »großen« nannten, und mit dessen Eigenart und seinem Verhältniß zu den Italienern und Antwerpnern sich die gleichzeitige und nachfolgende Generation fortwährend auseinander zu setzen suchte.

Sobald einmal unter dem Einfluß der eigenen Literatur und des neuen französischen Geistes die Strömung in Holland sich auf andere Ziele richtete, als Rembrandt im Sinne seiner Jugendjahre verfolgte, ward es für die gegnerische Partei so gut wie unmöglich, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es ging ihm, wie dem Schwan vom Avon, der am Ende seines Lebens auch von der Kritik der immer siegreicheren doctrinären Renaissance-Partei betroffen wurde. »Geschmacklosigkeit oder Mangel an Schönheitsfinn, Gesetzlosigkeit oder Mangel an ordnendem Geiste, die realistische Naturzeichnung in seinen Werken oder der Mangel des künstlerischen Ideals waren früher und sind noch heute die stehenden Vorwürfe, die Shakespeare gemacht werden«, sagt Gervinus. Man setze für Shakespeare Rembrandt, und jedes Wort paßt auch für den Schuhu von Leiden, als den ihn seine Gegner anfaßen.

Jeder empfand Rembrandt's Größe und Gewalt; jeder mochte sich auch mit Recht manchmal über seine unnöthige Häßlichkeit und Gemeinheit der Formen empören. Da Michelangelo, Rafael, Tizian, Rubens, van Dyck die allgemein anerkannten Heroen der Malerei waren, so maß man immer mit ihrem Maß, und nun fand sich, daß für Rembrandt nichts stimme. Warum nicht? Rembrandt war

doch unbestreitbar ein so eminenter Meister. So mußte er aus Eigenwillen und knirschendem Ehrgeiz ein Abtrünniger, so mußte er Lucifer gegen die treuen Erzengel der Kunst sein!

Ihr täuscht euch, ruft Pels, die ihr die gebahnten Wege verlassen, als Verzeufelte eine gefährlichere Bahn einschlagen und, zufrieden mit vergänglichem Lob, es machen wollt, wie der große Rembrandt, der, da er sah, daß er Tizian, van Dyck und Michelangelo nicht erreichen konnte, es vorzog, sich von ihnen in der auffälligsten Weise loszufagen und der größte Ketzner in seiner Kunst zu werden und mehr als einen Neuling zu bestricken, er, der im Ensemble und in der Kraft des Colorits Niemandem wich.

So lautete das Urtheil tonangebender Kritiker über den Mann, der es wagte, neben Tizian, Rafael, van Dyck und Michelangelo der Kunst neue Gebiete zu eröffnen und zu malen, was noch Niemand gemalt hatte.

Es hätte nur gefehlt, daß man den sonderbaren Schwärmer und Kunstverderber, wie den großen Athener, hätte zum Giftbecher verurtheilen können! Wie die Athener verwundert den Sokrates, der ihnen von seinen Anhängern als der größte Weise gezeigt wurde, in den kleinen Handwerksbuden herumdiscutiren sahen, so sahen die Amsterdamer Anhänger der »antiken« Malerei höhnend ihr Original durch die Stadt, auf den Brücken und in den Straßenwinkeln und zwischen den Trödlerhaufen des Neuen und des Norder-Marktes herumstöbern nach Waffen, Trachten und altmodischem Tand, um damit seine Figuren auszustaffiren.

Schon dafür, daß er die holländische Landschaft in die Kunst einführte, hätte er nach dem Urtheil der gegnerischen Radicalen den Zorn Apollo's verdient. Uns wundert, daß nicht irgend ein Poet Hercules Seghers und Rembrandt van Rijn als neue Marsyas hingestellt hat, welche die Rache der Gottheit traf, weil sie, den Parnas verschmähend, das Gewöhnliche und das Gemeine bildeten, so daß jener, dem Verhungern nahe gekommen, sich dem Trunk ergab, von der Treppe fiel und den Hals brach und Rembrandt, immer tiefer sinkend, wie jene bewußte Vorladung der Kirchenobrigkeit bewies, einen so obfcuren Lebensausgang nahm.

Doch wenigstens ein Dichter hat, wie wir durch Vosmaer erfahren, auch Rembrandt's Größe ähnlich verkündet, wie es nach Shakespeare's Tode geschah. Jeremias de Decker preißt zum Dank für sein von Rembrandt umsonst gemaltes Portrait Rembrandt's »gebildeten Geist und geniale Kunst, zum Trotz dem Neide, dieser infamen Bestie.« Durch Reime Rembrandt's Ruhm mehren wollen, hießse Wasser in's Meer und Sand an den Strand tragen. Rembrandt's Pinsel brauche Niemandes Lob und habe den Ruhm des Meisters verbreitet, so weit die Schiffe des freien Hollands auf den Wogen schwämmen. Sein Ruhm bestehe neben dem Rafael's und Angelo's.

Nicht übel hat ihn unser Sandrart geschätzt. Er nennt Rembrandt, den er persönlich kannte, den »Maler« gegenüber den »Färbern«, und rühmt seine Simplicität der Natur bei den natürlichen Effecten durch das Colorit, und seinen überall sich kennzeichnenden großen Geist.

Doch gilt es hier nicht das Urtheil der Zeiten über Rembrandt anzuführen.

Rembrandt war der Antipode Michelangelo's und Rafael's. Er stand ihnen so entgegen, wie etwa Boz Dickens dem Dante und Ariosto.

Michelangelo stellte seine Ideen und die Urkräfte der Natur im Erhabenen und Gewaltfamen menschlicher Körper dar. Rafael malte das Göttliche als echter

Sohn der Renaissance in der schönen menschlichen Gestalt. Rembrandt, der Sohn einer Epoche, welche Gott in der ganzen Natur sah und wissenschaftlich eine physicalische Richtung nahm, machte die großen kosmischen Gewalten von Luft und Licht zu seinem Ideal, während er an die Formen der Wirklichkeit des Menschen und der ihn umgebenden körperlichen Natur nicht rührte. Er bezwang malerisch den Raum und Luft, Licht und Dunkel mit dem Zauberstabe seines Pinsels — oft Prospero im Herrlichen und etwas Caliban für das Niedrige in einer Person. Unwillkürlich denken wir bei ihm an den damals in Holland wohlbekannten Jacob Böhme, dem im Anschauen des Spiegelbildes der Sonne im blinkenden Zinn zuerst das Weltgeheimnis aufging, und der darin die Zeichen las, wie Rembrandt's sogenannter Dr. Faustus sie erblickt, und mit dem auch der Müllersohn van Rijn sagen mochte: die große unveränderliche Natur ist das, was man von Gott sieht.

Mystisch ergreift uns auch Rembrandt durch seine Lichtwirkungen und den Ausdruck des Gemüths. Das ist nicht gewöhnliches Licht. Es ist befeelt, wie wir schon oben sagten. In den bezüglichen Bildern und Radirungen ist immer Göttliches, wie dies im Licht um das Kreuz oder in das Grab sich ergießt. Gottes große unveränderliche Natur in Wolken, Lichtstrahlen, Schatten, Regenbogen ist in den Landschaften sein Lieblings-Vorwurf. Gegend und Luft vereinigen sich immer bei ihm zu einem Bilde, das uns ergreift, als ob wir ein Capitel der Patriarchenzeit in der Bibel lesen, so schlicht und einfach, so groß, bleibend wahr und erhaben ist es, so fern darin alle subjective Eitelkeit und Schwäche. Das Einfachste wird in diesem Geiste als wahr zum Ewigen.

Ueberhaupt liegt hier das Geheimnis von Rembrandt's Wirkung. Mit dieser Art der Frömmigkeit ist er unwiderstehlich, mag er schildern, was er will. Er steht noch in der Kraft der alten Meister der van Eyck'schen Zeit und des Lucas van Leiden, Albrecht Dürer's und Hans Holbein's, welche »fromm« sind, weil sie jedem Object gegenüber sich selbst vergessen, und welche Dinge und Charaktere deshalb so treu und sonderbar ernst und objectiv wiedergeben, wie es die Neueren, denen tausend Nebengedanken und Bezüge und Absichten durch den Kopf gehen, so selten vermögen.

Rembrandt ist oft derb, plump, unbequem, brutal und was Alles noch; aber in dieser seiner eigentlichen künstlerischen Centralkraft ist er so groß und stät und unerschütterlich, wie nur ein Michelangelo. Dies sein inneres Centralfeuer glüht still, groß, nie von Qualm umdunstet. Kein Mystiker seiner Tage konnte dabei tiefer hinabtauchen in das stille Gefühl, wo die Seele in's Göttliche sich verschwimmen fühlt, kein eherner Puritaner war entschiedener, kein exaltirter Republikaner fühlte sich unabhängiger, als Rembrandt van Rijn in seiner Kunst.

Doch wer könnte in Kürze diesen Charakter zu ergründen versuchen. Haben wir deshalb doch so einfach wie möglich sein Leben hererzählt, damit Jeder möglichst unbeeinflusst sich danach vor seinen Werken an den eigenthümlichen Meister hinanfühlen möge.

Als Techniker ist Rembrandt van Rijn von Niemandem übertroffen, wie er die Körper in ihrer Luft- und Licht-Umhüllung darstellt, wie er die Luft selbst, zeichnend und malend, erfasst und mit dem Auge in ihrer räumlichen Ausdehnung festhält in ihren unendlichen Abstufungen vom blendenden Sonnenlicht bis in's Dunkel. Er hat gleichsam den von den Luft- und Sonnenlicht-Atomen erfüllten

Raum zu malen gewußt, den Tanz der Sonnenstäubchen im Licht-Einfall, wie das Fluthen des Lichtes durch die Spalten zwischen den Wolken-Bergen vom Himmel zur Erde hinab. Seine Geschicklichkeit in der Radirung war so außerordentlich, daß Houbraken darüber bemerkt, er habe seine Art, die Platten zu überarbeiten, geheim gehalten und keinen Lehrling zusehen lassen, und sei seine Kunst unbegreiflich und somit seine Entdeckung, gleichwie die Wissenschaft der Glasmalerei von Dirk und Wouter Crabet in Gouda, mit ihm in's Grab gefunken. Hinsichtlich seiner technischen Meisterschaft mag man ihn vielleicht am besten vergleichen mit Sebastian Bach. Er fugirte seine Farbentöne und Harmonien mit derselben Kunst und freiquellenden Sicherheit, wie dieser.

Was wir Modernen, verwöhnt durch Erscheinungen neuerer Zeit, auch bei einem Rembrandt van Rijn leicht vermissen, ist eine reiche Entwicklung, wie wir sie etwa in Goethe gewahren, die sich in verschiedenen Stilen übereinander erhebt und in jedem ihre reichen Blüthen trägt. Doch jene Zeit war anders in ihrer Bildung, einheitlicher und beschränkter, aber dafür auch durchgehends gründlicher und vollkommener in ihrer einmal gewählten Art, als die der neuesten Zeit. Wenn Rembrandt nach dem Tode Saskia's eine Reise nach Italien gemacht hätte, wie Goethe sie nach dem zehnjährigen Aufenthalt in Weimar machte! Doch Rembrandt van Rijn ist, wie er ist, einer der größten jener erlebten Menschen, welche Welt und Geist in der Nachbildung des Scheines als Maler darstellen und so in ihrer Weise der Menschheit neue Anschauungen und Empfindungen und überhaupt ein anderes geistiges Leben eröffnen.

Sieh nur herab, es ist ein Werk von dir,  
Das jedes andre neben sich verdunkelt,  
Und zwischen vielen Sternen hier  
Als wie ein Stern der ersten Größe funkelt.  
Sieh, was dein Werk für einen Eindruck macht,  
Das du in deinen reinsten Stunden  
Aus deinem innern Selbst empfunden,  
Mit Maafs und Weisheit durchgedacht,  
Mit stillen, treuem Fleiß vollbracht . . .  
So lebst auch du durch ungemess'ne Zeit;  
Genieße der Unsterblichkeit!

sagt Goethe in Künstlers Apotheose, in der noch Anderes auf unseren Meister paßt.

Wie Rembrandt van Rijn starb, haben wir gesehen: sang- und klanglos. Aber sein höheres Leben begann bald nach seinem Tode. Seine Bedeutung ist bleibend. Holland ehrt ihn als einen seiner ruhmvollsten Söhne. Am 27. Mai 1852 wurde sein ehernes Standbild, geschaffen von L. Royer, in Gegenwart des Königs Wilhelm III. durch den Bürgermeister von Amsterdam enthüllt. Seitdem ist es von seinem ersten Standort auf den größten Platz Amsterdams versetzt, der nach dem Meister fortan Rembrandt-Platz heißt.

Von Rembrandt's Portraits giebt Weigel's Katalog zweiundvierzig Stück an.

Gemälde, Radirungen und Handzeichnungen, verzeichnet mit Angabe der Sammlungen, wo sie sich befinden, der Nachbildungen u. s. w. C. Vosmaer in seinem »Rembrandt Harmensz. van Rijn, sa vie et ses oeuvres«, dem wir mit den Schriften Scheltema's und den gesammelten Notizen von Chr. Kramm, wie schon oben bemerkt, alles Thatfächliche verdanken. Zu der neueren Literatur über Rem-

brandt: E. Kolloff, Rembrandt's Leben und Werke im Raumer'schen histor. Taschenbuch von 1854, den Werken P. Scheltema's und Vosmaer's, Ch. Blanc's, den trefflichen Auseinandersetzungen Bürger's (Thoré's), W. Bode's (Zur Rembrandt-Literatur, Zeitschrift für bildende Kunst 1870) u. s. w. sind in jüngster Zeit hinzugekommen die unter dem Titel: »Les maîtres d'autrefois« von Eugène Fromentin zuerst in der Revue des deux mondes 1876 veröffentlichten, später als besonderer Band erschienenen Aufsätze, voll feiner und interessanter Beobachtungen.



*Rembrandt f. 1639*

XXIV.

GERHARD TERBORCH.

GABRIEL METZU. — KASPAR NETSCHER.

Von

Carl Lemcke.

---





## Gerhard Terborch.

Geb. 1608 in Zwolle, † 1681 in Deventer.

Als im Anfang des 17. Jahrhunderts die Holländer auch in der Malerei neue Reiche entdeckten und in Besitz nahmen, da erfanden unter ihnen drei Genremaler, die wie Königsföhne im Märchen die verschiedenen Stände ihres Volkes unter einander vertheilten, um sich zu künstlerischen Herrschern darüber aufzuschwingen: Gerhard Terborch, Gerhard Dou und Adriaen van Ostade. Der erste wählte sich den höheren, der zweite den mittleren, der dritte den niederen Gesellschaftskreis.

Es waren hochbegabte Männer. Sie wurden die Ersten ihrer Art für ihre Zeit, was in dieser Blüthenepoche genialer Kräfte und trefflicher Talente viel befragt, und sie sind, was nicht weniger heisst, Vorbilder geblieben bis auf den heutigen Tag.

Sie waren Glückliche. Grofser Bahnbrecher und Neuerer zu sein, ist selten eine rein beglückende oder nach dem gewöhnlichen Mafsstabe voll lohnende Aufgabe. Wer neue Weltanschauung oder grofse Umwälzung bringt, neue Welten ahnt und sucht, darf den Gang durch Hölle und Fegefeuer der entgegenstehenden Ueberzeugungen und Vorurtheile nicht scheuen und den Sturz nicht fürchten, wie er sich in's Ungewisse hinein wagt.



Aber angesichts schon vorliegender Errungenschaften, sicher über Ziel und Wege, dicht hinter den Bahnbrechern folgen, als Jünger der neuen Ueberzeugung das neue Thun für das einzig Wahre und Richtige halten, sich ein den Kräften angemessenes begränztes Gebiet erwählen, um es nach den neuen Ideen zu beherrschen, das ist nicht so großartig, aber sicher, gut, wichtig und — es lohnt. An der Kraft zehren nicht Zweifel, Schwanken und vergebliches Ringen. Da ist Zufriedenheit, wie nur Beschränkung sie zu geben vermag. Bei Begabung und Ausdauer sind die Erfolge verbürgt. Keine Frage! Hier blüht nach gewöhnlichem Urtheil das wahre Glück.

Gerhard Terborch und seine beiden Genossen haben ihr Glück im vollsten Maße verdient. Es ist ihnen wohl ergangen — sie erfuhren keine traurigen Schicksale, wie etwa Elzheimer, Frans Hals und Rembrandt van Rijn, deren Nachfolger und Schüler sie waren.

Jene Wandlung der holländischen Malerei vom alten zum neuen Stile zu verstehen, muß man sich erinnern, was Holland zu Ende der ersten Hälfte seines achtzigjährigen Freiheitskrieges geworden: das ruhmvollste Land der Welt, in dem der Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit völlig abgeschlossen war.

Das Geschlecht, um 1609, wo der erste Friede den vollen Sieg verkündete, geboren, Erbe der Errungenschaften des Verzweiflungskampfes, kühn, frei, zuversichtlich im Bewußtsein des gesicherten Gewinns, ward der eigentliche Träger der großen Ruhmesepoche, die nun anhub.

Eine Zeitlang hatte es geschienen, als ob alles verloren sei. Hollands Hoffnung war in der Fremde oder schwamm im gesetzlos erklärten Geusenhum auf dem Meere. Da war eine kecke Geusenthat der Anfang neuen Heils gewesen. Abermals setzte man alle Kräfte ein, rücksichtslos mit allen alten Traditionen brechend. Und statt dem Verderben anheim zu fallen, wie die Feinde erwarteten, die Halben fürchteten, fand man sich plötzlich an die Spitze der neuen Zeit gehoben.

Das Freiheits- und Nationalitätsgefühl blieben Sieger gegen die zwei Weltmächte, Spanien und den Katholicismus. Fortan griff das neue stolze Gefühl durch: Selbständig, national vorwärts streben, keiner fremden Tradition sich beugen, der eignen Freiheit und Ueberzeugung leben, vor keiner Schranke stillstehen, deren Berechtigung nicht das eigne Gewissen anerkennt.

Das war eine neue Weltauffassung, mit der ein Volk neues und großes schafft. So lieferte nun das nordwestliche Niederdeutschland realistisch das Seitenstück zur großen griechischen Blüthezeit in Leben, Wissen und Kunst.

Gegen Ende des Mittelalters war bei allen wichtigen europäischen Völkern eine merkwürdige Steigerung des malerischen Sinnes eingetreten. Um die Reformationszeit stand es damit in Holland wie in Deutschland, zu dem es noch gehörte. Lucas van Leiden war Dürer's Genosse. Aber es ging anfangs wie in Deutschland, bis man im Kampfe auf Leben und Tod sich die Freiheit des neuen Lebens erfochten hatte. Man ließ auch in Holland den mittelalterlich katholischen Idealismus in der Malerei fallen, es reichte jedoch die Kraft noch nicht, den eigenartigen Realismus durchzuführen, und so suchte man Ersatz bei der hochentwickelten, unendlich überlegenen, schönen, fremden Renaissance, welche

auch, religiös neutral, Katholiken und Protestanten ideal gleich gerecht war. Man lernte von ihr. Die alte Steifheit und groteske Phantasie verschwand mehr davor. Schoorl's Anschluss an die Venetianer hatte feine coloristische Wirkung. Den Höhepunkt der holländischen Renaissance in der Malerei zeigt Cornelis Cornelissen van Haarlem (1562—1638). Ganz und gar waren aber auch hier die älteren Strömungen nicht vergangen, wie z. B. lange Pier's Genrebilder beweisen.



Väterliche Ermahnung. (Berliner Museum.)

Diese Renaissance ward von den gelehrten Schichten hoch gepriesen, aber sie war angelernt und liefs das Volk kalt.

So lag die große malerische Begabung im Volke schlummernd. Wie es zu gehen pflegt, sollte die rechte Erweckung durch einen Anstofs von aussen und zwar aus der Heimath der Renaissance selbst kommen.

Es ward zu viel der Ideen der Vergangenheit und des Jenseits und der idealen Ueberspannung. Der Manierismus der feelenlos gewordenen Renaissance

und des ekstatischen Neukatholicismus erzeugte den Gegenstoß des Naturalismus in der Malerei.

Es war derselbe Drang in der Kunst wie in der Wissenschaft, nun auch einmal wieder zur vollen Wirklichkeit und Natur und in die Gegenwart zu gelangen. Caravaggio ward der malerische Revolutionär. Rau und rücksichtslos griff er durch. Was die Venetianer ideal, heiter, vornehm und glänzend für die Darstellung der Wirklichkeit gethan hatten, fand in ihm das demokratische und radical schroffe naturalistische Gegenstück.

Aber noch eine andere Reaction ward wichtig. Gegen die Ungeheuerlichkeiten einer genialischen und verwildernden Fresco-Malerei und Sudelei erstand als eine Neubelebung der einst so beliebten und geübten Miniaturalmalerei die Fein- und Kleinmalerei Elzheimers mit dem kleinen Format, der fauberen Zeichnung und der schmelzenden Pinselführung.

Die Naturalisten suchten nicht mehr Vereinigung des Idealen und Realen, sondern erkannten consequent nur die Wirklichkeit als Ziel an. Auch das gewöhnliche Leben lieferte ihnen Vorwürfe. Sie setzten das Genre in seine Rechte. Licht und Farbe sind immer das Entzücken des Malers, und die Maler der Ekstase schwelgten damals in ihren Glorien — Correggio wies die Wege. Auch Caravaggio war ein großer Colorist. Aber er entidealisirte auch die Glorien. Wieder besonders verwandte Elzheimer diese Lichtluft. Wenn jemand naturalistisch Scenen des gewöhnlichen Lebens malte, die in einem Zimmer, also in einem nur durch einzelne Lichtöffnungen erhellten Raum vor sich gehen, dann mußte ein feines Farben- und Licht-Auge auf die Besonderheiten des geschlossenen Lichtes und seiner Wirkung auf die Localfarben, Halbdunkel, Verdämmern u. s. w. aufmerksam werden. Caravaggio ward es. Er begann Licht und Schatten und solche Lichteffecte — auch künstlicher Beleuchtung — in eigenen Apparaten zu studiren. (Es geht das parallel mit dem Aufschwung der damaligen physikalisch-wissenschaftlichen Bestrebungen.) So eröffneten sich neue coloristische Gebiete. Die grade malerisch neu auf den Schauplatz tretenden Völker — Niederländer und Spanier — griffen hier das Neue an und folgten in dessen Verfolg das Höchste leisten.

Die jungen Niederländer, welche damals in Italien nach Caravaggio sich bildeten oder sich Elzheimer in Rom als Freunde anschlossen, brachten ihre Errungenschaften in die Heimath zurück. Fremdes Vorbild und eigene Kraft wirken nun in der holländischen Malerei dieselben Wunder, wie sie ihr maritimer Aufschwung zeigt. Die Holländer haben die neuen Welten auch nicht entdeckt, in denen sie jetzt die Entdecker und ersten Eroberer überflügelten, und in deren Ländern und Meeren sie sich auf lange hin zu unbefrittenen Herrschern machten.

In zwei Decennien ist die ganze holländische Malerei umgewandelt. Was in Italien Schul- und Parteifache geblieben war, ward hier Volksfache. So bald man das nationale Wesen und Leben zum Untergrund gewann, schossen Kräfte um Kräfte empor. Das ganze Volk nahm Antheil. So ward eine Zeitlang jedes fremde Element bei Seite geschoben, ausgestoßen. So ward Alles echt, naturwüchsig, naiv. Das gab etwas in seiner Art Einziges, Niedergewesenes.

Die Holländer konnten damals das stolze Wort jenes Bürgerwesens im flavischen Despotenthum wiederholen: Wer kann wider Gott und Groß-Now-

gorod? Sie lebten und dachten wenigstens darnach. Nichts ging ihnen über ihr eigenes Wefen, Thun und Denken.

Und ob auch neben ihnen die brabanter Schule ihrer fñdniederländifchen Brüder die höchften Triumphe feierte — das war Malerei der dem Abfolutismus und Katholicismus wieder Verfallenen; fie kümmerte dieselbe in der Hauptfache nicht. Sie bildeten ihren eignen Stil, gingen ihre eignen Wege.

Sie warfen zum Idealismus des Katholicismus jetzt auch den der Renaissance. Kein Pactiren, kein Compromifs. Es wird reines Haus für den Realismus sans phrase gemacht. Die Radicalen stellten natürlich alles bisher Geltende auf den Kopf — es ist darum heute noch oft komisch zu sehen, wie die einseitig ideale Aesthetik sich abquält, auch jene holländifche Schule in ihren Schablonen unterzubringen.

Das neue einzige Ideal wird die Wirklichkeit, die Natur. Alle Phantafie des Unrealen gilt für Lüge und Unfinn. Enthufiaftisch schwört man auf das neue Evangelium in der Kunst.

Der Malerei bietet sich dafür zuerst der Mensch für sich und in seinem Treiben, wie es die Wirklichkeit zeigt. Die Phantafie hat nichts daran zu ändern; ganz wahr, naturgetreu mufs sie dargestellt werden.

Dann aber wirkt die grofse geiftige Wandlung, welche besonders durch die Renaissance unterftützt ist, immer mächtiger. Der alte Dualismus zwischen Gott und Welt, Geift und Natur verschwindet. Man liebt Gottes Gröfse und Güte in der Natur zu erkennen. Es dreht sich nicht mehr alles einzig und allein um den Menschen und fein Heil, wo es Kunst gilt. Es ist alles von Gott. Um und durch alles fluthet göttlicher Geift, göttliches Wefen. Die Fauftifchen Zweifel verfliegen. Mit dem Sinne, mit den Augen eines neuen Geiftes- und Gemüthslebens fieht man in die Natur und Wirklichkeit, in Wissenschaft und Kunst. In diefer beginnt neue Poesie, neue Anschauung. Landschaft, Thierbild, Interieurs, Blumenstück, Stilleben u. f. w. bezeugen diesen Geift. [Das Spiegelbild der Sonne, die im Zinngefäfs blitzte, ward für Jacob Böhme der Anlafs des Sinnens zu feiner theosophifchen Philosophie. Maler malten Keffel und Gefäfs, dafs ihre Bewunderer darin das Höchfte sahen und Idealbilder dafür hingaben. Die Kunst erkannte die alten Schranken hinsichtlich der wichtigen Ideen und der gewöhnlichen Erfcheinungen nicht mehr an. Alles ward gleich, wenn es nur in feiner Art vollkommen war. Uebertragen wir diese ganze Bewegung in eine ftrenge Philosophie, ziehen wir alle Consequenzen, fo stehen wir bei Baruch Spinoza. Aus dem Dualismus zwischen Gott und Welt wird hier Gott in der früheren Auffassung entfernt; die göttliche Welt allein bleibt und ist das All-Eins. Alle Mannigfaltigkeit ist nur deffen Erfcheinungsweise. Alles ist gleich göttlich, gleich wichtig im All-Eins.]

Für den malerifchen Realismus, der feine Stoffe im wirklichen Menschenleben wählte, kam dieses natürlich durchaus in Anbetracht.

Holland — wir wählen immer den kürzeren Ausdruck für die Gefammtheit aller freien Provinzen der Niederlande — ist eine Republik. Wohl stehen Fürften aus dem Haufe Nassau an der Spitze, denen das Land von einzelnen Menschen zumeist die Freiheit verdankt, aber fie find nur im Statthalterrang überkommen und vermögen nicht zum Königthum zu gelangen. Im Gegentheil werden fie in

einer gerade für die Kunst sehr wichtigen Epoche von der feindlichen, republicanischen Partei von der Mitherrschaft ausgeschlossen.

Es fehlt ferner ein mächtiger Adelftand, wie solcher in den niederländischen südlichen Provinzen nicht zum wenigsten tonangebend gewesen war und noch war. So lange man mit diesen vereint kämpfte, hat man auch vom Adelswesen und dem damit zusammenhängenden Geufenthum einen Einfluß gespürt. Dann nahm dieser immer mehr ab und der bürgerliche Geist siegte.

Die bürgerlich-städtische höhere Schicht schob sich als Geld-, Handels- und Aemter-Aristokratie ein. Sie betrachtet sich oder stellt sich dar als echt das republicanische Wesen repräsentirend und thut es auch in ihrer Art. Ihre Macht verbirgt sie mehr, als sie dieselbe zeigt. Sie tritt nach Außen nicht großartig und prächtig auf, nicht in aristokratisch trotzigten Formen. Sie wahrt ängstlich vor der Welt das republicanische und bürgerliche Decorum. Auch die Pascha's solcher Republiken kennen die Unterthanenscheu vor dem eiferfüchtigen Gebieter, der despotisch in Neid aufbraufen könnte: vor der Masse! So benimmt man sich einfach, gewöhnlich, ist allerdings nichts desto weniger stolz und exclusiv eiferfüchtig auf seine Macht, die unter gewöhnlichen Formen ausgeübt wird. Der Stil der Häuser zeigt das gut. Keine abgesonderten Paläste nach Außen. Alles in derselben Strafsenlinie, dieselbe Schlichtheit im Allgemeinen, wenn auch größere Verhältnisse. Im Innern fürstlicher Reichtum und Schmuck.

Von Vorwürfen königlicher oder aristokratischer Pracht, wo Einer auf Kosten Vieler erhoben wird, die ihm zur Folie dienen, ist in Holland unter diesen Umständen nicht viel die Rede. Längere Zeit hindurch wirken die politischen Partiekämpfe in ganz besonderer Weise ein.

Dem selbstbewußten Bürgerthum entspricht das Porträt, dem republikanisch-aristokratischen Gemeinwesen das Genossenschaftsbild, wo die Gleichen kräftig und fröhlich in ihrer ganzen Wichtigkeit, Tüchtigkeit und Behaglichkeit sich zeigen, Jeder nur in Amt und Würden des Augenblicks vom Andern verschieden.

Der eigentliche und natürlich zu verherrlichende und seine Verherrlichung liebende, deshalb auch viel geschmeichelte Souverain aber ist das Volk. Frank, frei und fröhlich giebt es sich, oft auch als König Gargantua, und wird entsprechend verherrlicht. Damals war der Holländer, was der Yankee sich bis zum Bürgerkrieg so ungetrübt fühlte, der Repräsentant der Freiheit und Gleichheit, jeder Zoll unübertreffliches Selbstbewußtsein, lebendige Verachtung der alle Welt beugenden Unterthänigkeit, somit nach seiner Anschauung das Licht im Univerfum der Völker. Bürger und Bauern wissen sich als die Gebieter ihres Gemeinwesens und ihres politischen Geschicks. Sie sind der Staat. Der holländische Bauer war freier als der hohe Baron der benachbarten Fürstenthümer. Der Aermste selbst wußte sich freier und dünkte sich somit besser, als die in die Abhängigkeit des Absolutismus immer tiefer sinkenden Bürger oder gar die hörigen Bauern der umliegenden Staaten. Leben und Glaube war frei! Welch' ein einziger Zustand, welch' ein Abstand damals von allen Andern! Wie mächtig das Alles selbst mit Gut und Blut errungen und verdient! Alles dies spricht die holländische Malerei nach Licht und Schatten charakteristisch aus, indem sie für ihr Volkswesen das »hic Rhodus, hic salta« durchführt.

Dabei ward aber malerisch ein besonderes Moment wichtig. Es ist bei einer Bewegung weithin bestimmend, welche Richtung ihr zuerst gegeben wird.

Jene gewaltigen Kämpfe der Zeit waren durch die neue Subjectivität gegen die alten Ordnungen in Kirche, Feudalstaat und Zunftgeist gefochten. Man hatte in der Subjectivität eine neue Welt, eine neue — göttliche oder dämonische Macht zu entdecken begonnen. Den im Guten und Bösen ungewöhnlichen Persönlichkeiten des Lebens zur Seite erstanden die großen Psychologen und Charakterschilderer in Politik, Geschichtschreibung, Dichtung und Malerei. Wie das



Der Trompeter. (Museum im Haag.)

englische Drama z. B. zeigt, ward der Charakter des Menschen nun oft dem früheren Schicksalsbegriff substituirt. Diese Periode mußte eine Blüthezeit der Portraitmalerei werden.

Diese bietet an sich ein neutrales Gebiet zwischen Idealismus und Realismus, ist auch für den Künstler eine Zuflucht unter Parteikämpfen, wie z. B. unter denen des Katholicismus und Protestantismus in den Niederlanden.

All' dieses begünstigte auch in Holland die Portraitmalerei, die dabei sich selbständig entwickelte, so daß die ältere Historienmalerei mit scheelen Augen auf sie zu sehen begann, wie E. J. Potgieter in seiner historischen Skizze über die Portraits im Amsterdamer Trippenhuys hervorhebt.

So kam es, daß beim Beginn der neuen Periode in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts die Portraitmalerei realistisch zu höchst, und technisch voranstand. Nun macht es aber einen Unterschied, ob etwa die führenden Meister nebenher auch große Portraitisten waren, wie Lionardo da Vinci, Rafael und Titian, oder nur oder vor allem Portraitisten, wie Mierevelt und Frans Hals.

Der eigentliche Portraitmaler ist dramatischen Vorwürfen eher ab- als zugeneigt. Er braucht ruhigere, nur insoweit belebte Situationen als nöthig, daß das Charakteristische des Menschen sich lebendig in Mienen, Haltung, Bewegung ausdrückt. Eine Action, die an sich ein Hauptinteresse in Anspruch nimmt und vom Seelischen auf die That selbst ablenkt, steht ihm entgegen. Seine Phantasie pflegt zurückzutreten vor der Kraft charakteristisch genauer Auffassung, oder er wäre Historienmaler geworden.

Und nun nehme man die Forderung der Naturwahrheit hinzu, einseitig durchgetrieben. Dramatisch Bewegtes stürmischer Leidenschaft läßt sich nicht nach der Natur malen. Was nach der Natur »Portrait sitzen« kann, eignet sich am besten. Die Folgen sind, namentlich für die Beschränkteren, klar. Die lebhaft Action wird dadurch gedrückt. Man wählt Situationen, die man copiren kann. Die Phantasie wird nach dieser Seite hin immer weniger nothwendig. Man liebt das Ruhige und geräth auch in's Schläfrige und Philiströse. Die holländische Malerei zeigt die Folgen dieser Theorie der Naturwahrheit so gut, wie die academische Schule die ihres Idealismus. Die Lichtseiten brauchen wir nicht aufzuzählen: Wahrheit, feine Charakteristik, liebevolle Genauigkeit u. f. w.

Man sehe die holländische und die brabantische Schule, die so dicht neben einander wirkten, auf dieses Princip der Ruhe und jener dramatischen Bewegung, welche Rubens inspirirte, an. Die Unterschiede beherrschen selbst die Thierbilder. (Brouwer muß vor der Hand bekanntlich wieder ganz zur Antwerpener Schule gestellt werden. Schlachtenmaler machen natürlich an sich eine Ausnahme.)

So war der geistige Untergrund, aus dem die Kräfte erwuchsen, deren frisches Wirken wir zu betrachten haben.

---

Gerhard Terborch (Ter Borch) fand, wie ein Glücks- und Sonntagskind erwachend, alles Einzelne schon vor, Richtung, Geist, Stoff, Technik, was er, wie es scheint, dann spielend, frank und fröhlich verwerthen und für sein ihm eigenthümliches Fach vereinen sollte.

Verschwunden war durch die Meister der italienischen Renaissance die alte nordische Befangenheit; das Grotesk-Ungeflachte machte feinerem Humor Platz. Die Portraitmalerei lehrte feine, feelfiche Charakteristik. Die Brabanter und die aus Italien heimkehrende Jüngerschaft des neuen Colorits und der Lichteffecte gaben neue Anregungen und lehrten weite und Binnen-Räume malerisch beherrschen in Farbenharmonie und Luftperspective. Elzheimer's Freund Poelenburg entzückte jetzt daheim durch seine saubere Malweise, die den Bedürfnissen des gewählten kleinen Formats so völlig entsprach.



Ein auf's Neue gerichteter, jugendfrischer Geist von wahrer Begabung traf es somit gut. Der Schritt aus den alten Auffassungen völlig heraus war für eine klare, sichere, begrenzte Auffassung nun nicht mehr zu schwer. Neuerer freilich, wie ein Rembrandt van Rijn, die nur ihre eignen Wege wandeln wollen, haben es immer mühsam.

Gerhard Terborch warf sich freudig in den Strom der neuen Zeit. Er erwählte sich das Portrait und das Genrebild der feineren Gesellschaft, die sogenannten Conversationen, das malerische Seitenstück zur damaligen neuen Salon-novelle und zum modernen Roman, wie ihn etwa Philipp von Zesen in seiner Adriatischen Rosamund versuchte. Er ward der König des Cabinetstückes, der Herrscher im Reich des Gesellschaftszimmers jener Tage. Wo das Atlaskleid, der Degen und Federhut eine Rolle spielen, da ist seine Welt. Auch die halbe Welt, die zu dieser gehört, nimmt er mit. Weiter nach unten versteigt er sich nur ausnahmsweise.

Ueber sein Leben wissen wir wenig genaues. Ausführliches erfahren wir nur über nebenfächliches, wie es sich am leichtesten von Mund zu Mund als Curiosum wieder erzählte und erhielt.

Folgen wir erst Houbraken's Bericht, den Weyerman abschreibt, ohne besonderes hinzufügen zu können, wenngleich Terborch's Werke damals schon »mit der Laterne gesucht wurden«.

Gerhard Terborch, lautet Houbraken's Erzählung, ist im Jahre 1608 zu Zwolle in Overijssel geboren. Er entstammte einer altgeachteten Familie. Sein Vater war ein braver Maler, der mehrere Jahre zu Rom seine Kunst ausgeübt hatte (also etwa um 1600). Gerhard war talentvoll und erhielt eine sorgfältige Erziehung, den ersten Kunstunterricht vom Vater. Später habe er, sagt Houbraken, auch bei einem Maler in Haarlem gewohnt, doch wisse er dessen Namen nicht. Ehe er als selbständiger Meister aufgetreten, habe er reisefüchtig fremde Länder, als Deutschland, Italien, England, Frankreich, Spanien und die Niederlande besucht und überall Proben seiner Kunst hinterlassen. Zur Zeit der Münsterschen Friedensverhandlungen ging er nach Münster, half dort dem Maler des spanischen Gefandten Penaranda bei einem Bilde (der Kreuzigung) und machte dadurch die Bekanntschaft des Gefandten, der sich von ihm portraituren liefs und ihm sonstige Aufträge gab. In der ersten Sitzung hätte es Terborch durch sein lustiges Pfeifen beim Malen fast mit dem etiquette-stolzen Spanier verdorben, doch befänstigte er ihn wieder durch die Erklärung, dafs die Güte des Bildes nach dem fröhlichen Pfeifen zu taxiren sei. In Folge Penaranda's Gunst ward Terborch der Portraitmaler der Gefandtschaftskreise, was ihm später die Möglichkeit und die Veranlassung gab, das Portraitbild des sog. Münsterschen Friedensschlusses zu malen. Terborch folgte dem Gefandten nach Madrid (1648). Auch der König liefs sich von ihm malen und schlug ihn zum Ritter. Die Grofsen des Hofes nahmen gleichfalls seine Kunst in Anspruch, nicht minder die Höfdamen und andere vermögende Leute. Doch habe auch die Persönlichkeit des Malers so viele Gnade bei dem weiblichen Geschlecht gefunden, dafs die Eifersucht der Spanier rege geworden sei und er vorgezogen habe, sich deren lebensgefährlichen Folgen durch eine plötzliche Abreise zu entziehen. Er sei nach England gegangen



und habe auch dort Geld und Gunst gewonnen. Von da habe er sich nach Frankreich gewendet und Portraits und auch einige Cabinetstücke gemalt. Nachdem er mehrere Jahre im Auslande verbracht, kehrte er in's Vaterland zurück, liefs sich zu Deventer nieder und verheirathete sich mit einer Verwandten. Hochangesehen und zu den Ehren und Aemtern der Stadt erhoben, lebte er bis 1681. Seine Leiche ward nach der Vaterstadt Zwolle gebracht und dort feierlich zur Erde beftattet.

So Houbraken.

Vor allem ist kunstgeschichtlich die Nachricht wichtig, dafs Terborch in Haarlem gewesen ist. Würde nicht Houbraken seinen Bericht so nachlässig durcheinander, wie gleich die Reihenfolge der besuchten Länder beweist, welche er selbst dann des Näheren ganz anders bestimmt, so würde man folgern können, Terborch sei vor jeder gröfseren Reise in Haarlem gewesen. Die Reise nach Münster ist auf 1646 zu setzen. Die Reise nach Italien ist ganz bezweifelt worden. Doch hat Herr Netscher, ein Nachkomme von Caspar Netscher (siehe John Smith: Catalogue raisonné bei Terborch), dieselbe durch den Beleg eines italienischen Skizzenbuches unseres Malers bestätigt. Nehmen wir an, dieser habe Italien nach vollendeter Lehrzeit beim Vater besucht, also etwa nach 1625. Sah er vorher nicht Amsterdam, Utrecht, Haarlem? Jedenfalls war er aber auch im Jahre 1635 noch im bildungsfähigen Alter, zu welcher Zeit er nach der Liste von Vincent van der Vinne Laurenszoon in die St. Lucas-Gilde von Haarlem aufgenommen ist. (Der unermüdliche Forscher und Förderer der holländischen Kunstgeschichte, Herr van der Willigen, bringt diese Notiz bei in seinem Werke: Les artistes de Harlem.)

Durch diese Notiz ist Houbrakens Nachricht bestätigt und Terborch im innigsten Zusammenhange mit dem Kreise nachgewiesen, auf den man auch sonst hinsichtlich seiner Entwicklung hätte schliessen müssen.

Möglicher Weise hat Terborch 1635 bis gegen 1646, wo er nach Münster ging, in Haarlem gelebt. Oder wo sonst? Wir wissen es nicht. (Ein Bild aus der Gallerie Suermondt, jetzt in Berlin, hat die Jahreszahl 1635.)

Aber verweilen wir noch kritisch bei seinen etwaigen Jugendeindrücken, jene Bemerkungen berücksichtigend, welche Verwunderung darüber ausgesprochen haben, dafs man bei ihm nichts von italienisirenden Einflüssen seines Vaters und einer etwaigen Reise bemerkte.

Auch die Schüler gröfserer Renaissance-Meister, als Terborch's sonst unbekannter Vater war, gingen zur neuen Fahne über. War der alte Terborch, wie doch wahrscheinlich, hauptsächlich Portraitmaler, so war der Uebergang noch leichter. Für Gerhard's Jugendanschauungen denke man an Hend. Terbrüggen's Werke. Wenn aber Gerhard nach Italien reiste, was fand er? Dieselben Strömungen, welche ja die Neuerer von daher in die niederländische Heimath importirt hatten. Wie Rubens, van Dyck, Teniers, Honthorst, Laetman, Poelenburg u. s. w. dort mit besonderen Augen gesehen hatten, konnte auch er mit besonderen Augen sehen. Die Auffassungen der Zeit von Fr. Floris waren jetzt überall veraltet. Was mußte Gerhard Terborch, nach seiner späteren Thätigkeit zu schliessen, am meisten anziehen und seiner ausgeprägten Begabung ent-

sprechen? Die venetianische Existenzmalerei und vor allem der damals die Kunstrichtung sehr beeinflussende Paolo Veronese. Uns würde sogar wundern, wenn er nicht von diesem Meister mancherlei gelernt hätte für seine Specialität, so gut wie van Dyck gethan, an den er uns in seiner Art erinnert.

Im Grunde gab es ja keinen besseren Lehrmeister für die Behandlung des neuen holländischen Conversationsbildes, als P. Veronese. Man übertrage seine



Das Glas Wasser. (Ehemalige Galerie Deleffert.)

Existenzmalerei in den neuen Realismus und die Genreart und das kleine Format, seine Szenen in das nordische Haus- und Zimmerleben, und wie viel fehlte dann noch, daß nicht das neue Cabinetstück fertig war? Sammet, Seide, Schmuck, Beiwerk u. f. w. konnte man auch bei ihm schon lernen. Auch an Correggio's Einfluß wird man bei einigen Bildern Terborch's erinnert.

Aber man braucht allerdings keine italienische Reise zur Erklärung des Meisters, Haarlem und die damalige Entwicklung in Holland genügt.

Was er in seinem Genre zur Vollendung bringen sollte, das wirkte, wenn auch noch getrennt, um 1630 schon in Haarlem. Da war der Geist, der auch in ihm lebte, und da waren schon die Formen, die er dann selbst wählte. In Haarlem wirkten Frans und Dirk Hals. (Siehe Bode's «Frans Hals und seine Schule».) Die beiden Brüder entsprachen, nebenbei bemerkt, Terborch nach Lebensstellung und Auffassung; sie gehörten, wie er selbst, einer höheren Gesellschaftsklasse an. Dabei erinnere man sich, wie nun allgemein das feine Genre beliebt wurde, wie Gerhard Dou, der Schüler Rembrandt's, und Adriaen van Ostade, der Schüler von Fr. Hals, sich trotz ihrer großen Vorbilder und Meister demselben widmeten. Fein, sauber und glatt wie Elzheimer und Poelenburg zu malen, ward für Viele eine Leidenschaft.

Terborch wird von den älteren Biographen hauptsächlich als Portraitist gerühmt. Als solcher stand damals Niemand höher als Frans Hals.

Dieser bedeutende Mann, der nach unserer Ansicht auf lange hin der Haarlemer Schule eine mehr anti-philiströse Richtung gegeben hat, die wir noch in Wouwerman, Jacob van Ruysdael u. A. gewahren, war ein Sohn der kecken, rücksichtsloseren Geusenzeit der mehr süd-niederländischen Auffassung. War er doch auch in Folge von Familienverhältnissen in Antwerpen geboren und erzogen. Wahrscheinlich ist er erst gegen die Zeit, da Rubens aus Italien zurückkehrte, in die alte Heimathstadt seiner Familie gekommen.

Er war aus gutem Haufe, leichtlebig, ungebunden, allem Spielsbürgerlichen abgewandt, keck-heiter und übermüthig wohl bis zum Rüden, daß er bösen Ruf durch sein genialisches und schlimmeres Treiben erhalten hat.

Er war der große Portraitist, der genialste Charakteristiker, unübertroffen in der Kunst, das seelische Durchblitzen und Aufblitzen und das Charakteristische der flüchtigsten unbewussten, unabsichtlichen Bewegung auszudrücken. In dieser Beziehung mußte er ein ähnlich angelegtes Talent begeistern, wie er noch heute begeistert. Er hatte allen Idealismus abgeschüttelt — dergleichen lag weit hinter ihm. Er griff statt dessen keck das Momentane des wirklichen Lebens auf, wie kaum Jemand so vor ihm gethan hatte — einst in seiner Art Lionardo da Vinci. Er war damit über Mierevelt's Portraits hinausgegangen. Wo er das Leben packte, da war es durch seine Fassung lebensprühend, geistvoll und interessant. Aber die Eigenthümlichkeit seiner Begabung entfremdete ihn allem eigentlich Dramatischen. So brachte er selbst auf seinen Genrebildern — und man hat in ihm vielfach den eigentlichen Erwecker des holländischen Genre's sehen wollen — durchgehends nur einen losen geistigen Zusammenhang, ein Nebeneinander der Situation. Hierin ging Terborch über ihn hinaus. In der Hauptsache lernte er von ihm die eigenthümliche Erfassung der Individualität.

Technisch strebten um 1630 die Haarlemer ein eigenes Colorit an, welches vielfach an das des Rubens und des erst kommenden Rembrandt gemahnt. So erinnern z. B. Pieter Grebber's Bilder von 1628 in ihrem Schwanken und Ringen sowohl an Rubens und van Dyck, wie auch an Rembrandt. Was auf diesen wirkte, wirkte auch auf die Haarlemer. Man hatte die älteren Schulen des Cornelis Cornelissen und Mierevelt vor sich und die Antwerpener und Elzheimer'sche neben sich.

Frans Hals griff in seiner zweiten Periode durch. Er kam noch vom bunteren

Colorit aus feiner Jugendzeit her und überwand dann den schwereren braunen Ton. Sein Mädchen im Hofje Beresteyn 1629 ist ein Wunder des Colorits, daß, wer ihn selbst noch nicht ganz kennt, bald an einen eigenthümlichen herrlichen Rubens, bald an einen Rembrandt gemahnt wird.

Im Allgemeinen blieb Frans Hals bei dem Licht-Dunklen (Weiß-Schwarzlichen) und dem grauen klaren Tone stehen. Den darüber hinausgehenden Rembrandt'schen Bestrebungen blieb er fremd. (In dem Regentenbild von 1641 liefs er auf die drei Personen in der Mitte das Licht so einfallen, wie Rembrandt es danach anzuordnen liebte. Dieselbe Anordnung ergab ähnliche Effecte.) Frans Hals war es vor Allem um das Charakteristisch-Individuelle zu thun. Terborch folgte ihm mit der Luft zur noch weiteren Pointirung des Dargestellten. Er stellt novellistisch oder luftspielmäfsig genau dar, vernachlässigt nicht die Stimmung, aber ist kein malerischer Elegiker und will keiner fein. Er hat danach nur dem coloristischen Element das Uebergewicht eingeräumt.

Sicherlich hat Terborch von Frans Hals, wenn von Einem, mit dem Momentanen und dem so charakteristischen Erfassen des Charakters im Unabsichtlichen die Breite und Sicherheit der Pinselführung gelernt. Wir werden bei Terborch an Hals, van Dyck und Paolo Veronese erinnert, die grofse Behandlung richtig für das Format abgestimmt. Ein kleineres Genrebild, das nahebei betrachtet werden will wegen feines Vorwurfes, muß sauber gemalt sein. Doch wird Terborch nie kleinlich und tüftelig in der Pinselführung. Er war auch zu frisch, zu lebhaft und voll mit dem Geiste des Dargestellten beschäftigt, als daß er sich epigonenhaft von der Technik hätte beherrschen lassen sollen. (Bode führt, den Einfluß von Fr. Hals darzuthun, besonders ein grofses Bildniß Terborch's in Oldenburg an. Wir wollen noch bemerken, daß wir diesen und Abraham van den Tempel unwillkürlich in Verbindung bringen und seinen feinen Ton bei Bega, dem Schüler Adriaen's van Ostade, wiederfinden.)

Das Genre nun aber, welches Terborch wählte, war nicht ganz neu. Dirk Hals ging ihm darin voran. A. Palamedes, J. A. Duck u. A. waren seine Genossen. (Siehe Bode's Abhandlung.) Aber Terborch konnte da anfangen, wo der ältere, in der Farbe schwerere, die Uebergangszeit verrathende Dirk Hals aufhörte.

So überflügelte er diesen im Conversationsbild. So ward er der eigentliche Meister des neuen Genres. Er brachte seine eigenthümliche Begabung zu dem hinzu, was er von Anderen lernte. Ein guter Zeichner, darin exact wie in allem, ein Virtuose der Technik, ein feiner Seelenkenner und Portraitist, ein geborener Darsteller, der genial seine Figuren bis in die kleinsten Züge nachempfindet, weifs er nun auch jene Scenen so unnachahmlich zu schildern, wo in ächter Conversation der Geist des Ganzen auf der Spitze eines Augenblicks oder gleichsam eines Wortes schwebt. Wie lacht der Kerl! Wie blickt das Mädchen wunderbar! Wie unfagbar wahr geben sich da die Menschen! sagt man bei Fr. Hals. Bei Terborch auch noch: Was haben sie mit einander? Was sprechen sie denn gerade? Was denkt sie?

Ein echter Realist seiner Epoche suchte er für seine Conversationsbilder nicht lange nach besonderen Vorwürfen, sondern malte, was er tagtäglich sah. Das

Gewöhnlichste genügt ihm, seine besondere Kraft darin zu zeigen. Keine seiner dargestellten Figuren macht darauf Anspruch, eine durch Schönheit, Geist, Adel, Kühnheit oder andere Eigenschaften aussergewöhnliche Persönlichkeit zu sein; ebenfowenig wird eine charakteristische Häfslichkeit oder Schlechtigkeit vorgeführt. Vom Fratzenhaften und Grob-Niedern hält sich Terborch ganz fern. In der Belaufung und geistvollen Erfassung des gewöhnlichsten, am liebsten des gesellschaftlichen Lebenstreibens sucht der Maler seine Triumphe, ohne Lust zu zeigen, seine Erfahrungen aus bewegtem Leben, aus Hof- und Diplomatenkreisen und fremden Ländern noch besonders zu verwerthen. Einige Szenen, in denen ein Trompeter als Ueberbringer von Depesche oder Brief eine Rolle zu spielen pflegt, sind das Einzige, was an die kriegerischen Zeiten und Ereignisse erinnert, welche der Künstler während seines Lebens daheim und in der Fremde erlebte, an den 30jährigen Krieg, die englische Revolution, die er ja gleich nach Karl's I. Enthauptung gesehen haben soll, und alle die gewaltigen und verhängnißvollen Land- und Seekriege, welche sein Vaterland zu führen hatte. (Die »Depesche« im Haag ist von 1655. Die Vermuthung, welche man ausgesprochen findet, daß Terborch durch die Ereignisse von 1672 zu seinen Soldatenbildern angeregt worden sei, fällt danach schon fort.) Wunderliche Verschiedenheit, wie so oft, zwischen dem, was man in der Kunst liebte und erstrebte, und was die Zeit darbot! Seltsames Gegengewicht der Phantasie gegen die Wirklichkeit!

Terborch's Manier ist es nicht, den Beschauer von vornherein zum ausgesprochenen Theilnehmer der Scene zu machen, dieselbe auf ihn zu stellen, gegen ihn zu richten. Im Gegentheil: er liebt es, sie so zu zeigen, als ob wir seine Personen indiscreter Weise belauschten, mögen sie nun träumen, lesen, schreiben, musciren oder converfieren. Die Stellung, den Rücken gegen den Zuschauer, hat er so charakteristisch verwendet. Wer so steht, hat sicher nichts mit einem Betrachter zu schaffen. Da geht bei ihm etwas in den vier Wänden vor sich in aller Intimität, das durchaus nicht für Unberufene ist. Der gefährliche Schalk von Maler nur läßt uns ohne Erlaubniß zuschauen, und wir empfinden den Reiz, der in der Beobachtung sich völlig unbeobachtet Wahnender liegt. Ein italienischer Sonettist würde sagen, wir halten auch den Athem an, um zu hören, was sie etwa sprechen. Terborch macht uns gar so neugierig. Er bringt mehrfach eine artige Wirkung durch den Kunstgriff hervor, daß die Personen keine Ahnung davon haben, daß wir zuschauen, wohl aber — Thiere sehen Geister — wittert oder gewahrt der Hund auf dem Bilde den unbefugten Spion. Der Junge, der den Wachtelhund so ganz versunken in Flohjagd auf dem Schoofse hat, statt seine Schularbeiten zu machen, läßt sich nicht träumen, daß wir ihm zusehen; aber wie verdächtig lauernd blickt uns der Hund an! Er wird gleich knurren. Wie komisch, verthimmt das Hündchen unsere Indiscretion bemerkt, daß wir zusehen, wie seine schöne junge Herrin sich von dem Truttschelchen von Dienstmädchen Wasser auf die Hände gießen läßt!

Terborch führt über die bloße Situation des Nebeneinander hinaus, die ohne weiteres für den Betrachter klar ist. Wunderbar weiß er seinen Knoten zu schürzen. Die derbe Deutlichkeit ist ausgeschlossen. Es ist ein Spiel, in welchem nicht alle Karten aufgedeckt sind. Die Forderung des »Unendlichen« in der

Aesthetik weiß er dadurch im Gewöhnlichsten zu erfüllen; er fesselt uns, läßt uns nicht los und nicht zu Ende kommen.

Was denken wir z. B. bei dem berühmten Bilde im Louvre, wo der große schwere Reiteranführer neben der Dame sitzt, Gold in der Hand haltend? Ist das Jupiter und Danae im Kostüm, mit Fleisch und Bein und im Salon der 30jährigen



Die Lautenspielerin. (Galerie zu Caffel.)

Kriegszeit? Ein gemeiner Zug in der Dame und das Bild wäre allerdings sehr klar, aber auch sehr gewöhnlich.

Was denkt die Courtisane zu Füßen des Officiers, dem der Trompeter die Depesche bringt?

Das Geniale Terborchs liegt darin, daß seine Charaktere die Undefinirbarkeit eines complicirteren Seelenzustandes der Wirklichkeit haben, der nicht nach dem Einmaleins ohne Bruch für jeden Beobachter und doctrinären Kritiker aufgeht.

Dadurch haben wir den wahren Eindruck, daß »der Charakter selbst« gemalt ist, wie schon d'Argenville von Terborch sagte. Er schildert die geheimsten Herzensbewegungen, wie selbst Weyerman rühmt.

Solche Charakterscenen sind aber Anlaß zu unserer Neugierde. Wir möchten mehr darüber wissen. Wie kam diese Situation? Was wird daraus? Man hat immer bei Terborch eine novellistische Ergänzung hinzuzudenken sich bemüht. Stellen wir uns den Künstler mit solcher Kunst ausgerüstet vor, als er, 38 Jahre alt, auf die große Reise nach Deutschland und weiter ging. Was er konnte und that, war so sicher, eigenartig und erfreulich, daß ihn die Fremde nicht mehr wankend machte und im Gegentheil bei ihm suchte und fand, was Jedermann als neu und geistvoll erfreute.

Terborch kam 1648, also 40 Jahre alt, nach Spanien. (Velazquez reiste 1648 bis 51 in Italien.) Mag er, obwohl kein Springinsfeld mehr, von seinem Atlas-Zauberpinfel unterstützt, ein so gefährlicher Don Juan gewesen sein, wie ihm nachgerühmt wird, mag dagegen Charles Blanc diesen Ruhm des Holländers zu erschüttern suchen, indem er als ungehobeltes Portrait Terborch's nur dasjenige anerkennt, welches man für das ächte Bildniß des Junkers Andreas Bleichwange halten könnte — es soll uns hier nicht weiter kümmern. Genug, daß des Künstlers Wesen und Leben in Uebereinstimmung mit seinen Lieblingsvorwürfen geschildert wird. Für einige von diesen erinnere man sich, daß es die Zeit ist, welche in Karl II. in England gipfeln sollte, und welche, von Franzosen abzufehen, unsere deutschen Dichter Waffenhuhn, Greflinger und Schwieger poetisch repräsentiren. Danach ist zu bewundern, daß diese Conversationsbilder durchgehends so decent sind, und die Maler nicht die antiken Scenen, welche man, auch in der Renaissance Correggio's und Tizians, so heidnisch göttlich-naiv hinnahm und hinnimmt, noch mehr in die Wirklichkeit überfetzten. Man denke nur an die Bauern- und Thier-Natürlichkeiten, an denen man sich unbefangen noch im älteren Geschmack erlustigte. Auch hinsichtlich der Freudenhäuser war man noch sehr naiv.

Terborch hat auf dieser längeren Reise sicher noch manches gelernt, wie am besten einige Portraits, in spanischem Colorit gehalten, beweisen. Im Großen und Ganzen hat er sich aber weder in seinen Vorwürfen, noch in seinem Stile fremdartig bestimmen lassen. Uebrigens ist sein Aufenthalt in England durch kein weiteres Zeugniß bestätigt. Walpole erwähnt seiner in den gleichzeitigen Aufzeichnungen der fremden Maler in England nicht.

Dann also ist Terborch über Frankreich (und die südlichen Niederlande) in das Vaterland zurückgekehrt und hat sich zu Deventer gefestigt. Schon begannen neue Strömungen sich hervorzuthun. Das italienisirende Genre-Landschaftsbild suchte Anmuth mit Wahrheit zu verbinden. In Terborch's eigenem Genre bekam bei den Jüngeren die feine Mache und Manier schon öfters das Uebergewicht über den Inhalt. Die älteren Meister der vorausgegangenen Zeit sanken in Achtung gegen die geleckteren und durch die italienische und Poussin'sche Renaissance Beeinflussten zurück. Terborch selbst erfuhr, so viel wir wissen, bis an sein Lebensende keine Rückschläge der Mode, hielt sicher am Seinigen fest und bewahrte die volle Gunst der Zeit, um nach dem Tode nur noch höher geschätzt zu werden.

Wir erfahren auch über diese ganze Periode, etwa von 1652—81, gar nichts



näheres, als die Geschichte jenes malerischen Triumphes, den er 1672 feierte, als die holländische Republik den Hauptschlag erhielt, von dem sie sich nicht wieder zu erholen vermochte.

Wilhelm III. hatte nach dem Sturze der aristokratischen Partei, die ihn ausgeschlossen hatte, die Zügel der Regierung erfaßt, und eilte auch nach Deventer, um die Stadt in Verteidigungszustand gegen die Heere Ludwigs XIV. zu setzen, welche die Niederlande überschwemmten. Die Deventer drangen in ihn, sich von ihrem Bürgermeister Terborch portraituren zu lassen. Er versprach ihnen eine Copie seines Bildes von Caspar Netscher, da er keine Zeit zu sitzen habe, hatte auch in der That anderes zu thun. Aber jene dankten für Netscher's Portrait, indem sie sagten, daß sie den Meister Netscher's zur Hand hätten. Und Wilhelm mußte dem Verlangen seiner etwas unzeitgemäß ihre Liebe für Oranien beweisenden Deventer nachgeben und dem Terborch sitzen. Wir vernehmen nun mit Verwunderung, welchen equivoquen Ton der junge Prinz angeschlagen und wie ihn der in allen Sätteln des Lebens gerechte Künstler wegen der spanischen Liebesabenteuer (mit Stallwitz) übertrumpft und ihm mores in Betreff vernünftigen Stillstehens beim Portraituren beigebracht habe. Den Aufenthalt Terborch's in Spanien schildert Houbraken schmunzelnd im reinsten Leporellostil. Immerhin! Es zeigt, daß Terborch auch noch in älteren Tagen ein munterer und schlagfertiger Mann war. Der Künstler hat die ganze malerische Ruhmeszeit Hollands durchlebt. Als er starb, war schon Epigonenthum.

---

Von Terborch's immer sehr beliebten Werken sind ungefähr 100 bekannt. Merkwürdiger Weise sind die einst so gerühmten Portraits bis auf eine kleine Anzahl verschollen. (Natürlich werden jetzt immer mehrere wieder entdeckt werden. In der Kunstgeschichte heißt es oft in jeder Beziehung: Wer da suchet, wird finden.) Das Schwergewicht lag also bald in den Cabinetstücken. (Die Portraits, welche wir von Terborch kennen, sind sehr verschieden an Güte nach Auffassung und Ausführung. Das Portrait von Wilhelm III., welches der Meister behielt und später an einen Amsterdamer gegen eine schöne Kutsche vertauschte, ist auch verschollen.)

Was das Portraitbild des Münster'schen Friedens anbelangt, so hat schon Houbraken dessen Geschichte begonnen. Es ist übrigens, wie Göring hervorhebt, sehr steif angeordnet und erinnert darin merkwürdig an ältere Bilder, z. B. an die jetzt Adriaen van der Venne und Jan Brueghel zugeschriebenen »Seelenfischer«. Terborch wollte es nur um 6000 Gulden verkaufen. Es blieb ihm und wurde vererbt. 1721 war es im Besitz des Rentmeisters Terborch in Deventer. Wahrscheinlich ist es in die Sammlung van Leydens, danach in die Talleyrand's und der Herzogin von Berri gekommen, aus der es 1837 für 45,500 Fr. in die Sammlung Demidoff überging. Jetzt ist es in der Nationalgalerie zu London. Es scheint, sagt Kramm, daß um diese Zeit (1837) die Werke Terborch's den höchsten Preis hatten, indem 1857 ein Toilettenbild von ihm für 7800 Fr. verkauft wurde, wofür Patureau 25,000 Fr. gegeben hatte.



Charles Blanc erzählt in seiner Geschichte der holländischen Maler ausführlich, weswegen der Graf Penaranda, der Gemahl einer sehr schönen Frau, von seinem galanten Könige nach Münster geschickt worden sei, und weist nach, daß das Bild den Separatfrieden zwischen Spanien und der Republik der Niederlande vorstelle. Bei der großen Friedensunterzeichnung war Penaranda schon abgereift.

Mit Recht ist bei Terborch's Genrebildern oft hervorgehoben worden, daß er der Kneipen- und Magot-Atmosphäre fern geblieben ist und dem niederen Geschmack ein Gegengewicht ward. Er ging, wie schon gesagt, vom derben Humor zu dem der feinen Novelle und des feinen Luftspiels über. Das Stürmische, Tiefbewegte, Große pfl egte er nicht. Seine Genossen und Nachfolger hätten zum Historienbild desselben realistischen Stils fortstreiten müssen. Das versuchte man nicht, sondern lie ß in dem Ueberma ß der bürgerlichen Richtung auch noch die früheren Anfänge des Esajas van de Velde u. A. fallen. Es kam erst in unserm Jahrhundert. Die Folge war damals, daß der fremde Idealismus, die Allegorie und der akademische Stil neue Macht gewannen. Denn auch Rembrandt hatte für solche Art historischer Auffassung keinen Sinn; er hatte seine Licht- und Stimmungs-Ideale gegen Michelangelo's Urideale zu verfolgen.

Terborch war kein vom Drange der großen unruhigen Geister befeelter Mann; ihm war nicht darum zu thun, immer neue Probleme zu bewältigen. Gleich einem beliebten Sänger oder Schauspieler beschränkte er sich auf ein kleines Repertoire, das er allerdings mit immer gleicher Lust und Virtuosität beherrschte: eine Brief-, Musikscene, Trinken eines Glases Wein, Lesen, Conversation. Lieblingsfiguren kehren dabei wieder; so die berühmte Dame in weißem Atlas und der Trompeter. Auch die ganzen Bilder wiederholen sich; so z. B. das unter dem Namen »die väterliche Ermahnung« bekannte Conversationbild dreimal (in Berlin; bei Lord Ellesmere; in Amsterdam mit der Hinzugabe eines schlanken Hatzhundes hinter dem Stuhl des Cavaliers).

Nebenbei bemerkt, kann dies Bild ein Beispiel geben, wie schlimm es mit der Erklärung der Terborch'schen Bilder steht. Nach Wille's Stich hat es den Namen »väterliche Ermahnung« bekommen. Danach erklärt es nun auch Goethe in den Wahlverwandtschaften, wo es als lebendes Bild gestellt wird und Luciane die Dame in weißem Atlas macht. Dem »Tournez s'il vous plaît« des Spassvogels uns anschließend für Terborch's Dame, — mochte auch die lebendige Nachbildung weit über das Originalbildnis hinausreichen, wie uns der Dichter versichert, — bekennen wir doch, keine Spur von einem Vater in dem durchaus nicht älteren Manne zu finden, der in völliger Visitenhaltung, mit dem Federhut in der Hand, mit der Dame in Schwarz vor der Dame in Weiß sitzt und einen Augenaufschlag hat, der uns auf alles andere deutet, als auf eine väterliche Ermahnung, daß diese Dame sich nicht mit dem Officier einlassen solle, den wir auf andern Bildern Terborch's gewahren. Lieber würden wir ihn für einen Herrn erklären, der auf dieser Visite mit weiblicher Allianz Eindruck auf das Herz einer jungen Wittve zu machen sucht — aber Andere können ebenfогut Anderes wieder heraussehen.

Terborch's Geist, Sicherheit, Liebenswürdigkeit und Virtuosität machten ihn alles in allem unübertroffen in seinem Fache. Nur Gabriel Metsu hat ihn in

Einzelnem überragt; Caspar Netscher, der sein Schüler war, manchmal erreicht. In der Frische war er einzig. Nie scheinen seine Bilder, trotz einzelner virtuos behandelter Lieblingsgegenstände, der Technik wegen da; immer sehen wir bei ihm zuerst das Ganze, während selbst bei Dou und Frans van Mieris öfters der Gegenstand der Pinselführung wegen und als Werk der Atelierspecialität da zu fein scheint, und wir auch bei Adriaen van Ostade wohl zuerst die Farbenharmonie gewahren. Bei Terborch erscheint Inhalt und Ausführung eins. Dadurch bleibt er so lebensvoll wahr und künstlerisch so gesund, was man von manchen anderen seiner berühmten Zeitgenossen nicht sagen kann.

Coloristisch galt er mit Recht immer für einen der feinsten Künstler dieser großen Epoche. Sein Vorwurf soll präcis, realistisch klar hervortreten. Das regelt seine Behandlung. Er will zeigen, nicht bloß stimmen. Die Hauptfachen sind nicht mikroskopisch genau, sondern dem freien Blick entsprechend gemalt. Scharfe, grelle Contraste werden sorgfältig vermieden. Das Licht ist vorn klar, gern auf einem Seidenkleid gesammelt. Die Farben sind fein gebrochen und sorgfältig abgestimmt. Der dämmerige Zimmerhintergrund giebt treffliche Folie.

Metsu bildete sich nach ihm. Caspar Netscher war sein Schüler. Desgleichen Roelof Koets aus Zwolle (1655—1728), der mit 18 Jahren als selbständiger Portraitmaler auftrat. Ein Bewunderer und Nachahmer des Meisters war Gerbrand van den Eeckhout, der manche Bilder in Terborch's Stil malte.

Es wurde sonst auch eine Tochter Marie oder Constantia angegeben, und von ihr behauptet, sie habe ausgezeichnete Bilder des Vaters copirt, welche dieser retouchirt habe. Dieselben seien vielfach für Originale gehalten. Man kennt nachweisbar jetzt nur eine Schwester Gezina, welche zeichnete und vielleicht auch malte (Vergl. Immerzeel und Kramm).

---

Gravirt haben nach Terborch Jonas Suyderhoef, Vaillant, Wille, Bafan, Lavallée, Audouin, Barry, van Somer, J. W. Kaifer, W. Unger u. A.

Seine Bilder sind bei ihrer Beliebtheit immer gern in den Privatsammlungen festgehalten worden; namentlich viele in England. Im Allgemeinen auf John Smith: »Catalogue raisonné« T. IV und Anhang verweisend, nennen wir aus öffentlichen Sammlungen:

In Deventer: Großes Rathsherrnbild von zwanzig Personen, in demselben Saale dargestellt, in dem das Bild noch heute hängt. Hinten in der Mitte unter der großen, noch vorhandenen Uhr sitzen erhöht die beiden Bürgermeister. Je sieben Herren zu den Seiten. Vor jenen ein Tisch, daran drei Personen sitzend; eine stehend. Die Anordnung ist in der Regelmäßigkeit steif. Der Gesamttön braungrau. Gemalt 1667. (Daneben hängen vier Bilder der vier Evangelisten von Hend. Terbrüggen, auch einem Oberyffeler, danach in Utrecht lebend. Sie sind interessant, weil sie die coloristische Höhe in der Jugendzeit Terborch's zeigen, und zwar einen an Rubens erinnernden Stil, ein gelb röthliches Colorit, wie es hernach Rembrandt eine Zeitlang liebt, aber noch unkräftig. Diese Bilder sind von 1621.)

Im Haag: Selbstportrait (auffällige Proportionen; sehr schön und höchst interessant durch spanisches Colorit und das Verdämmern des Lichts). Ein Trompeterbild (1655. Sehr schön und eigenartig. Die Farbenwahl erinnert an die Brabanter. Vor diesem einfallenden Lichte kann man an Correggio denken.) Vielfach gestochen von Audouin, Lerouge u. A.

In Amsterdam im Trippenhuys: Väterliche Ermahnung. Eine Copie des Münster'schen Friedens. Sammlung Dupper: Portrait von sich und seiner Frau (nicht bedeutend). Van der Hoop: Junge mit einem Hunde.

In Berlin: Väterliche Ermahnung. Der Scheerenschleifer. Portrait. Sammlung Suermondt: Drei Portraits. Der Raucher (s. Zeitschr. für bild. Kunst X, S. 36). Die Consultation (von 1635; frühestes bekanntes Bild des damals siebenundzwanzigjährigen Meisters, »von vorwiegend grauem Ton«). Das Innere einer Kirche (?).

In der Münchener Pinakothek: Eine Bauernstube (seltenes Thema). Ein Junge mit einem Hunde. Ein Trompeter überbringt einer Dame in weißem Atlas einen Brief. (Der Katalog nennt das Bild eine Episode aus einer Novelle. Auf dem Dresdener Bilde schreibe der Officier einen Brief, auf den der Trompeter wartet. Hier überbringe ihn der Trompeter; die Dame zögere, ihn in Gegenwart der Zofe anzunehmen. In der väterlichen Lection werde ihr der Text gelesen. Auf dem Haager Bilde ist sie also wohl mit dem Officier durchgegangen, während sie in der »Toilette« noch ihre Hände in aller Unschuld wäscht?) — Wir wollen solche Novellenverbindung Jedem nach Belieben überlassen.

In Dresden: Vor einem Tisch sitzt ein Officier, indess ein Trompeter auf einen Brief wartet. Ein junges Frauenzimmer in weißem Atlaskleide wäscht sich die Hände in einem Wasserbecken, das ihr eine Magd vorhält. Musiklektion. Die Dame in weißem Atlas steht vor einem Tisch, dem Beschauer den Rücken kehrend.




In Cassel: Die Lautenspielerin. (S. Zeitschr. f. bild. K. VII, S. 196.)

In Wien beim Grafen Czernin v. Chudenitz: Die Bildnisse des Willem Marienburg, Bürgermeisters von Deventer, und seiner Gemahlin Gertrud; alles übrige in Wiener Gallerien ist zweifelhaft.

In Münster auf dem Rathhause: »Die Bildnisse der Friedensgesandten und einiger Fürsten jener Zeit, meist von G. Terborch damals nach der Natur gemalt« —?

Im Louvre: Die früher fogenannte Courtisane (Reiteranführer, der einer Dame Gold in der Hand hält). Die Musiklektion. Das Concert. Versammlung von Geistlichen.

In der Ermitage zu St. Petersburg: Das Glas Limonade. Das Duett. Das Schenkmädchen. Bildniß eines Heerführers.

Monogramme:  , 

## Gabriel Metsu.

Geb. in Leiden um 1630, † 1669 (?) in Amsterdam.



Selbstbildniß des Meisters als Jäger.  
(Museum des Haag.)

Dem holländischen Volke ging es um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wie einem Manne, der sich zu See und Land auf Tod und Leben lange hat herumgeschlagen müssen, dem aber schliesslich alles nach Wunsch, ja über jede Erwartung gelungen ist. Niemand weifs so gut wie er das Glück der Ruhe, die Bequemlichkeiten und Freuden des Wohlstandes und des häuslichen Heerdes in der Heimath zu würdigen.

Holland war reich und mächtig geworden und fühlte sich zufrieden und sicher. Man fafs in der Wasserburg, die der mächtigste Feind nicht hatte erobern können, als das Land noch ungeeint, durch Parteien zerrissen, arm und unbedeutend war. Seitdem war man eine Weltmacht geworden. Was sollte nun Holland von irgend einer Macht befürchten? Es beherrschte die

Meere. Der Handel brachte den Reichthum. Der nervus rerum, das Geld, verschaffte alles, was man brauchte und nicht hatte. Damit erkaufte man die Staaten und Allianzen. Damit überhob man sich der persönlich unangenehmen Arbeiten, kaufte sich z. B. die Soldaten für das bei dem Handelsvolke unbeliebte eigentliche Kriegshandwerk.

Als die republicanische Partei in der Minderjährigkeit Wilhelms III. auch die oranische Statthaltertschaft beseitigt hatte, fühlte man sich auf dem Gipfel des Glücks.

Und in seiner Art hatte man wirklich für den Augenblick das Ideal erreicht. Hier war das Land der bürgerlichen und religiösen Freiheit. Auch der letzte Anklang der Fürstenherrschaft war abgeschafft, und alles blühte im Wohlstande. Der materiellen Wohlfahrt entsprach die geistige Bedeutung. Holland war ein Centralpunkt der neueren europäischen Cultur, das ganze Land in jeder Beziehung

ein Wunderwerk, welches jeder Gebildete gesehen haben mußte und das für alle germanisch protestantischen Länder ein geistiger Vorort, für alle die Freiheit liebenden Herzen der Musterstaat war.

Freilich wurde dies Glück mehrfach getrübt und dauerte nicht lange. Andere Völker strebten vorwärts. Die Kaufmannspolitik hatte keine lange Glorie und ein Ende mit Schrecken. Sie hatte gesiegt und die oranische Landpolitik erst gehemmt, dann verworfen. Hätten die Niederlande sich in den Zeiten ihres Aufschwunges nicht kaufmännisch abgeschlossen, um den möglichst großen Gewinn für die möglichst Wenigen zusammenzuhalten, hätten sie vermocht sich in Niederdeutschland auszudehnen, hätten sie die Rolle spielen können, die eine Zeit lang Schweden glückte, hätten sie am Niederrhein und etwa bis zur Wefer hin erobert



AJJOERDENS. gez. u. gest.

Der alte Zecher. (Museum zu Amsterdam.)

und einen großen niederdeutschen Staat gegründet, Millionen Stammesgenossen in den Bund der Freiheit gezogen, kurz und gut, hätte man damals wirklich niederdeutsche, statt holländische Politik getrieben, Neu-Amsterdam wäre wohl nie in Neu-York umgetauft, das niederdeutsche Element in Nordamerika, am Cap, in Ceylon, in Australien nie von dem englischen verdrängt worden. Doch Handels- und Partei-Politik rechnete damals anders und einige Decennien hindurch schien der Erfolg auf ihrer Seite.

Man wollte nicht kriegern, man wollte Handel treiben. Daheim sicher, in den fernen Welttheilen mächtig sein und Reichthum gewinnen, das war das Ziel. Holland schloß sich auf dem Festlande ab, statt sich auszudehnen. Es trennte sich von Deutschland. So fehlte hernach die Rückhalt gebende Volksmacht.

Aber in den Decennien vor 1672 empfand man das nicht. Man war glücklich und anerkannt und gefürchtet als Weltmacht.

Was Wunder, daß sich in den freien Niederlanden nach all' den Kämpfen und Sorgen, bei all' dem Getreibe des Meer- und Colonien-Staates jene Poësie der Häuslichkeit, der städtischen und ländlichen Behaglichkeit und Freude ausbildete, wie sie dem im nordischen Klima wohnenden Germanen überhaupt und dem Niederdeutschen noch insbesondere eigenthümlich ist, wie man sie aber in dieser Idealisirung der Kunst noch nicht gekannt hatte.

Hollands Maler waren damals trotz Vondel, Hooft und Vater Cats Hollands größte und glücklichste Poeten. Ihre Leistungen sind von der Literatur erst später versucht und beziehungsweise erreicht worden. Man denke etwa an die englischen Skizzirer und Humoristen, an den auch «hell-dunklen» Boz Dickens u. A.

Die poetische Verklärung von Mann, Frau und Kind ist alt. Aber in Holland kam nun auch an die Reihe: Haus, Hof, Knecht, Vieh mit allem, was dazu gehört: Strafe, Markt, Schenke, Werkstätt, Küche, Heufchober, Stall, Viehweide.

Sonderbar auf den ersten Anblick für idealistisch hochstrebende Gemüther und Zeiten, wie die Menschen, die so Großes gethan hatten, sich mit solcher Lust im Gewöhnlichen bewegten, dem sie freilich eine neue Poësie abgewannen! Aber man denke an die großen Gegenbewegungen der Zeiten. In der Natürlichkeit und Einfachheit lag Hollands Kraft und revolutionäre Größe gegen den Abolutismus und Hofgeschmack der Epoche Ludwigs XIV.

Der demokratische holländische Stolz trumpfte mit feinem Extrem des Natürlichen, Realistischen auf. Wir haben später in Deutschland eine ähnliche Strömung des Realismus gehabt. Die Worte unseres ersten Dichters gelten auch für die Malerei des Hollands der großen Zeit:

Nichts wird auf der Welt ihm Ueberdrufs.  
Denn er blecket nicht mit stumpfem Zahn  
Lang Gefottnes und Gebratnes an,  
Das er, wenn er noch so sittlich kaut,  
Endlich doch nicht sonderlich verdaut;  
Sondern faßt ein tüchtig Schinkenbein,  
Haut da gut und tagelöhnermäsig drein,  
Füllt bis oben gierig den Pokal,  
Trinkt und wischt das Maul wohl nicht einmal.

Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig,  
Unverstanden, doch nicht unverständlich:  
Denn dein Herz hat viel und groß Begehrt  
Was wohl in der Welt für Freude wär . . .

— — —  
Und wie mußt du werden, wenn du fühlst,  
Dass du alles in dir selbst erzielest,  
Freude hast an deiner Frau und Hunden,  
Als noch Keiner in Elysiun gefunden,  
Als er da mit Schatten lieblich schweifte  
Und an goldne Gottgestalten streifte.  
Nicht in Rom, in Magna Gräcia,  
Dir im Herzen ist die Wonne da!  
Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält,  
Find't im Stengelglas wohl eine Welt!

Fröhliche Zeit! Es gehört dazu, daß man die Sorgen der heutigen socialen Verbitterung und des Pessimismus nicht kennt.

Der glückliche Bürgerstand im Holland jener Zeit plagte sich nicht mit socialem Gram und Weltfchmerz. Man war überhaupt in Gottes bestmöglicher Welt und obendrein im besten Staat dieser besten Welt, im freien Holland, über das dem Holländer mit Recht nichts ging. Man genoß vergnügt die Früchte seiner Arbeit und war mit sich und der Welt zufrieden. Man lachte noch derb, wo man jetzt Mitleid oder Abscheu empfindet. Man war voll Poësie im Geist des Goetheschen Gedichtes und erfüllt von folcher Poësie malte man die «Lebensbilder» von Salon und Küche, Kirmes und Schenke, Markt und Feld. Das Gewöhnlichste idealisirte dieser Geist der Freude und des Humors. So lange man in ihm schuf, ward alles echtes Kunstwerk, auch der Vorwurf des einfachsten Stilllebens, ja selbst das Gemeine ward mit heiterer Lache für die humoristische Kunst erobert. Freilich — danach entwich auch diese Auffassung und nur die gewohnten Stoffe und die Nachahmung blieben, bis mit dem geistigen Auge auch das nachbildende stumpfer und stumpfer ward und das fröhliche und lebensvolle Genrebild der alten Schule ein Ende nahm.

---

Gabriel Metsu (Metzu) gehört zu den Kunstheroen des feinen holländischen Genre der glücklichen Zeit.

Idylle heißt «Bildchen». Metsu ist der Idyllen-Meister von Cabinet, Küche, Keller, Markt und Strafe des Hollands um 1650. Er ist der feinsten Einer, «wohl temperirt», nie überkeck, nie trocken, im Allgemeinen glücklich die Vorwürfe Terborch's und Dou umfassend. Idee und Ausdruck befinden sich bei ihm im Gleichgewicht. Was jene an Kühnheit und sprudelnder Frische zu verlieren beginnt, ersetzt Harmonie und die formale Vollkommenheit.

Er ist geboren in Leiden. Bis in neuere Zeit hat man nach Houbraken das Jahr 1615 als das seiner Geburt angenommen; doch fällt es etwa 15 Jahre später, wonach manche Auffassungen in älteren kunstgeschichtlichen Werken zu berichtigen sind.

Schon Campo Weyermann muß das Jahr 1615 bezweifelt haben, da er es sonst wohl in gewohnter Weise Houbraken nachgeschrieben hätte. Dieser bedauert, daß er über «den berühmten modernen Gesellschaftsmaler» Metsu nichts weiter wisse, als daß er in Leiden 1615 geboren sei. Nach hohem, verdientem Lob seiner Bilder fügt er hinzu: «er starb zu Amsterdam, wo er wohl die meiste Zeit seines Lebens gewohnt hat. Er wurde vom Stein operirt, auf den Mittag seines Lebens 1658, alt 43 Jahr.» Gewöhnlich hat man danach früher das Todesjahr 1658 angenommen. Schon Kramm aber bemerkt, daß Houbraken nicht sage, Metsu sei 1658 gestorben. Steinschnitt und Tod sind nicht ein und dasselbe. Unfres Wissens ist noch nicht angeführt, daß Houbraken selbst an einer andern Stelle Metsu noch 1665 als lebend nennt. Michiel van Muffcher hat «1665 bei Gabriel Metsu sieben Kunstlectionen gehabt». So Houbraken bei: van Muffcher. Es lassen sich Bilder des Meisters bis zum Jahr 1667 nachweisen. Balkena hat die — noch nicht näher bestätigte — Angabe, Metsu sei 1669 gestorben, und bis auf weiteres pflegt man jetzt dieser zu folgen.

Einige weitere Daten zur Lebensgeschichte Metfu's haben die neueren Forschungen in den Amsterdamer und Leidener Archiven ergeben. Er ist um das Jahr 1630 geboren und hat sich 1658 zu Amsterdam verheirathet. Die Urkunde darüber ist vorhanden, und auf dem Trauschein heisst es: «Gabriel Metfu aus Leiden, Maler, alt 28 Jahr.» Aus dem Leidener Archiv weiss man ferner, dass sein Vater, der Maler Jacob Metfu, ein Flamländer von Geburt, zu Anfang des Jahrhunderts nach Holland kam. Er war drei Mal verheirathet, das dritte Mal (1625) mit Jacquemyntgen Garnyers, der Wittve des Malers Fremout, die im Jahre 1623 als Wittve, nach Elfeviers Forschung, zur Stadt-Hebamme ernannt worden war. (Aus einem Bilde des Sohnes hat man geschlossen, dass auch Jacquemyntgen Garnyers Malerin gewesen sei.) Aus dieser Ehe stammt also Gabriel; laut Amsterdamer Trauschein um 1630 geboren. Weitere Documente weisen nach, dass er 1648 in die Leidener Malergilde eingetreten ist; 1650 ist er aus der Vaterstadt weggezogen. 1658 hat er zu Amsterdam, auf der Prinsengracht wohnend, Isabelle Wolff aus Enckhuysen geheirathet. Die Schwiegermutter war eine geborene de Grebber (aus der Haarlemmer Maler-Familie?). 1659 hat er das Amsterdamer Bürgerrecht erhalten. — Das sind alle beglaubigten Nachrichten über den berühmten Mann.

Es wird berichtet, er habe zum angesehenen Stande gehört und lüblich gelebt. Nichts spricht dagegen. Möglicher Weise aber ist die Bemerkung auch nur aus dem Studium seiner Bilder gefolgert worden. Denn diese konnten durchaus keinen Anlass zu den so beliebten Erfindungen picanter und derber Lebensanecdoten geben. Sie sind alle fein und würdig, manche humoristisch, aber keins anstössig. Die beste Gesellschaft kann sich ihrer erfreuen. Man konnte also ohne weiteres im Stil mancher älteren Berichte den Maler selbst in die gute Gesellschaft rangiren.

Vielleicht gehört die nachfolgende Erzählung in das Gebiet solcher Wahrscheinlichkeits-Erfindung. D'Argenville berichtet, Metfu sei ein guter Freund Jan Steens gewesen und habe sich an dessen lustigen Grappen und Gesprächen erfreut. Er habe ihn deshalb gern nach Tisch besucht und, sich an dem Humor Jan's ergötzend, des Freundes Bilder retouchirt. Houbraken, der Anecdotenheld, weiss nichts davon. Ist die Geschichte etwa phantastisch worden, weil manche fein ausgeführte Bilder Jan Steens die meiste Aehnlichkeit mit denen Metfu's haben? So lange man annahm, Steen sei 1636, Metfu aber schon 1615 geboren, hatte die Erzählung übrigens noch mehr Wahrscheinlichkeit. Das Freundschaftswerk des weit älteren Meisters gegen den jüngeren, den man nur als halb ausgebildeten Künstler betrachtete, erklärte die Aehnlichkeit und coloristische Feinheit Steens. Nun liegt aber die Sache in Wirklichkeit so, dass Steen um einige Jahre älter war als Metfu. Als sie beide im Jahr 1648 in die Leidener Malergilde aufgenommen wurden, konnte der 18jährige Metfu sicher noch nicht helfen. Steen ist bald, Metfu 1650 aus Leiden fortgezogen. Sind nun zwischen 1650—58 die beiden Künstler noch längere Zeit in einer Stadt zusammengewesen? Oder später? Ist Metfu nicht gleich nach Amsterdam gezogen? Hat er von seiner Heirath ab nicht immer da gewohnt? Wir wissen es nicht.

In Metfu's Jugendjahren haben Gerhard Dou's beginnende und nun immer



steigende Erfolge die Leidener malerischen Talente wohl in Richtung und Formen zumeist bestimmt. Jan Steen, Metsu, van Mieris, van Slingeland, Arie de Vois sind Leidener Kinder. Mit der Genre- und Feinmalerei wuchs dies Geschlecht hier auf. Als Gabriel Metsu geboren wurde, zog Rembrandt van Rijn, des jungen Dou's junger Lehrer, nach Amsterdam. Sicher hat man zu Leiden leidenschaftlich über ihn debattiert und mit der Parteilichkeit von Stadtgenossen sich für oder gegen ihn erklärt. Es sollte uns sehr wundern, wenn nicht auch bei Rembrandt der Spruch vom Propheten im Vaterlande seine vielfache Richtigkeit bewährt hätte: der eigenartige Müllerlohn hat daheim sicher nicht die größten Bewunderer gehabt. Er ist gewiss den Leidenern «zu weit» gegangen. Ist es nicht seltsam, wie die Leidener unter Rembrandts Schülern zu Amsterdam fehlen? Aber das man ihn nicht aus den Augen verlor, versteht sich von selbst.

Man hat keine Angabe über Metsu's Lehrmeister. Wahrscheinlich hat er im elterlichen Hause den ersten Unterricht erhalten. Von Vater und Mutter? — ist nach dem oben Gefagten die Frage. Das er bei Dou gelernt hat, wird nicht berichtet, das er von ihm gelernt hat, ist sicher. Uebrigens scheint uns die Frage nach den Lehrmeistern für jene Zeit und Metsu keine so sehr gewichtige. Möglicher Weise könnte es auch von ihm heißen: «zwei Monate bei Abraham van den Tempel, zwei Monate bei van Goyen, drei Monate bei Adriaen van Ostade, später noch sieben Kunstlectionen bei Terborch» oder dergleichen. Wenn Gabriel Metsu beim Vater eine gute Grundlage in der Kunst erhalten hatte, dann war in den vierziger Jahren für einen begabten jungen Maler überall Schule. Leiden selbst, der Haag, Haarlem, Amsterdam waren große Atelierstädte voll von Meistern. Die hohe Technik war so zu sagen Gemeingut geworden.

Mag er nun gelernt haben, bei wem er will, Terborch und Dou sind die Meister, denen er zumeist gefolgt ist, und die ihn am besten erklären. Er malte Vorwürfe wie Terborch und dazu andere Genrescenen des bürgerlichen Lebens wie Dou und Ostade mit der Begeisterung für die Genauigkeit und Farbenfeinheit, wie Dou und in einer Beziehung Ostade sie einflößten. Dou hatte die Vorliebe für künstliche Lichteffecte. Rembrandt, Dou's Lehrer, hatte Licht und Schatten zum Ausgangspunkt seiner malerischen Auffassung gemacht. Alle Welt achtete auf den Streit, der sich darum drehte und in dem sich die Parteien gruppirten. Schon als Cabinetsmaler mußte Metsu dem Studium von Licht und Schatten seine Aufmerksamkeit zuwenden, und ein so feiner malerischer Sinn mußte von Rembrandt und dessen Anhängern lernen. Ihn nun aber in Frans Hals und danach in Rembrandts besondere Schule zu senden, vermögen wir nicht. Man konnte doch auch noch in anderen Ateliers malen lernen. Wir wiesen schon darauf hin: Jan Steen malt oft ähnlich wie Metsu. Er wird ein Lehrling von Knuffer, Adriaen van Ostade und Jan van Goyen genannt. Denken wir an Paul Potter, der auch von der ganzen Zeit und weniger von einem besonderen Lehrmeister abhängt. Denken wir an Phil. Wouverman, an Willem van de Velde. Weisen wir auf des hoch angesehenen Honthorst damalige glatt und zart gemalte Portraits, die verkleinert an Metzu'sche Bilder erinnern könnten.

Bürger und Bode haben Metsu an Hals und Rembrandt überweisen zu müssen geglaubt, und obwohl wir ihnen nicht beipflichten, wollen wir diese Ansicht des

Näheren mittheilen. Bode nimmt an (Zeitschrift für bild. K. IV. Heft 5), Metfu habe vor 1650 seine Schule in Haarlem durchgemacht. Es ist möglich. Dafs er oft in dem nahen Haarlem gewesen ist, ist gar nicht zu bezweifeln. Er kannte sicher die Bilder und Malweisen von Adr. van Ostade, Bega, Phil. Wouwerman, Berghem u. f. w. und auch von Frans Hals. Wenn aber Bode aus zwei Bildern Metfu's, einem jetzt im Trippenhuis befindlichen, halb allegorischen und der Alle-



Der Geflügelhändler. (Dresdener Galerie.)

gorie im Haag den Lehreinfluß von Frans Hals folgert, vermögen wir ihm nicht beizustimmen. Von der Allegorie sagt er: «die frostige Allegorie der Gerechtigkeit erinnert in der grauen kalten Färbung und der Zusammenstellung der Farben, die noch durch kein Halbdunkel vermittelt sind, mehr an Bilder ähnlicher Gegenstände aus der Schule von Frans Hals, besonders von J. de Bray, als an den Einfluß Rembrandts». Rembrandts Einfluß sei allerdings «sicherer nachzuweisen». Metfu sei wohl im Gefühl immer noch vorhandener Unsicherheit und Unselbstständigkeit

nach Amsterdam, damals schon dem Mittelpunkte der holländischen Malerei, übergesiedelt, etwa im Jahre 1650 oder 51. «Dafs Bürger nicht zu weit geht, wenn er annimmt, dafs auch Metsu zu jener Schaar von Schülern gehört, welche sich etwa in den Jahren 1652—56 um Rembrandt versammelten, wie besonders N. Maas, P. de Hooch und J. v. d. Meer von Delft, dies zeigt uns eine Anzahl von Bildern, aus den Jahren 1653 und 54 datirt und mit einem dieser Zeit des Meisters eigenthümlichen Monogramme bezeichnet, welche entweder unbekannt im Privatbesitz oder doch wegen ihrer Abweichung von den sonstigen Bildern des Meisters bisher nur als Curiosa betrachtet wurden. Dahin gehört die Ehebrecherin im Louvre, die Beweinung Christi, das Portrait des Uytenbogaerd und einer jungen Frau, Abraham, der die Hagar verflößt, welche theils mit verwandten Compositionen Rembrandts grofse Aehnlichkeit haben, theils doch das Halbdunkel und die Farbenzusammenstellung, besonders jenes eigenthümliche Roth besitzen, welches Rembrandt und seine Schüler, namentlich N. Maas in dieser Zeit charakterisiren. Während diese Bilder historischen Inhalts, deren Gegenstände Metsu, wohl durch die grofsartig historische Auffassung seines Meisters bewogen, gewählt hatte, trotz mancher technischer Vorzüge uns kalt lassen, beweisen einige Genrebilder derselben Zeit, welche den Gemälden seiner Mitschüler P. de Hooch und Vermeer durch das schlagende Sonnenlicht sehr ähnlich sind, schon die ganze Befähigung unseres Meisters zum Genre, und gewifs gebührt Rembrandt, der als Lehrer ebenso bewundernswürdig dasteht, wie als Meister, kein geringes Verdienst daran, dafs Metsu seinen Eigenthümlichkeiten gemäfs in die richtige Bahn einlenkte. Spätestens mit dem Jahre 1656, in welchem Rembrandt durch den Ausbruch seines Bankrotts den einsamen Aufenthalt in dem entlegenen Wirthshause zur Krone fuchen mußte, müssen wir den Beginn der ganz selbständigen Thätigkeit Metsu's annehmen. . . . Metsu hat Rembrandts Prinzipien am consequentesten in der Genremalerei durchgeführt, und ihm gebührt deshalb neben Jan Steen der erste Platz unter den Genremalern Hollands».

So W. Bode. Uns geht diese Conjectur zu weit. Ein Metsu hat die Augen offen gehabt für alles echt Malerische, aber das eigentliche Princip Rembrandts finden wir von ihm nicht befolgt.

Anfang der fünfziger Jahre ist Terborch aus Spanien und Frankreich über Belgien in die Heimath zurückgekehrt. Seine im Haag befindliche Trompeterdepefche mit dem bezaubernden einfallenden Sonnenlichte ist 1655 gemalt. Wir haben oben einen Satz dem Houbrakens über van Muffcher nachgebildet. Terborch durfte darin nicht fehlen. Folgt doch Metsu ihm in seinen Vorwürfen ohne weiteres. Abraham van den Tempel, der treffliche, oft so noble Leidener Portraitmaler, den wir nannten, ist bekannt als Lehrmeister von van Mieris, Arie de Vois und van Muffcher. Diese Kleinmaler gingen auf einige Zeit zu ihm, um auch eine grofse, breitere Behandlung kennen zu lernen. Der Meister hatte seinerseits auch Neigung zur »sinnbildlichen« Darstellung.

Früher hat man bei Metsu nicht an Hals und Rembrandt, sondern an van Dyck erinnert. Houbraken preift, dafs die Hände einer Lautenpielerin Metsu's so schön wären, dafs van Dyck sie nicht mit gröfserer Kunst habe malen können. Das ward später ausgedehnt auf alles »Nackte« bei Metsu, das man mit van Dyck

verglichen. Aber der Hinweis ist auch specieller ausgesprochen. So haben z. B. Waagen und Bürger bei dem Bildnis der Mutter von Metfu an van Dyck erinnert.

Hoffentlich erfahren wir noch das Nähere über Metfu's Entwicklung; mögen diese verschiedenen Vermuthungen hier genügen.

Das Sinnige, Heitere, Schlichte, Gewöhnliche im Menschentreiben ward Gabriel Metfu's Hauptthema. Humoristisch wirkt nur die Naivetät des Ernstes und der Wichtigkeit, womit er seine Personen darstellt. Auf den grotesken Humor der Bambocciaen und Bäuerlichkeiten, auf Karrikirung, Satire und geniale oder gröbere Ungezogenheiten läßt er sich niemals ein. Er ward der Maler »fatsoenlijken« Wefens. Im Allgemeinen steht er zwischen Terborch und Dou und zwar auf hoher Stufe durch Auffassung, Zeichnung, Colorit, Feinheit und treffliche Charakteristik. In seinen besten Stücken ist er einzig, keinem der großen Nebenbuhler Terborch, Dou, Ostade, Mieris weichend, und ist auch immer zuhöchst geschätzt worden. Er malte Cabinetstücke desselben Inhalts wie Terborch, folgt aber auch Dou in manchen seiner Lieblingsvorwürfe und geht zugleich wie Adriaen van Ostade auf Strafe und Markt.

Das gemüthliche, zufriedene, bürgerliche Holland der behäbigsten Zeit lebt somit in den Idyllen Gabriel Metfu's. Houbraken nennt ihn den Maler »moderner Gefellschaften.« Wir finden da bei ihm die bekannten Themata: Visiten, kleine Toilette-Ueberraschungen darunter; der Officier, der Page, der Spaniel fehlen nicht; oft wird auch Musik gemacht. Da sind tête-à-tête-Scenen, wo die Rehbühner des vornehmen Jägers eine Rolle zu spielen scheinen, wie die Goldstücke des schweren Reiteranführers bei Terborch. Es giebt Tafel- und Becherfreuden kleiner, gemüthlicher oder lautfröhlicher Gefellschaft. Rembrandts Vorbild, wie er, Saskia auf dem Schoofse, das Stengelglas erhebt, darin man nach Goethe die Welt sehen kann, ist nicht verschmäht. Ohne Doctorvisiten bei Mädchen und Frauen mit interessanten Hindeutungen geht es nicht ab. Das waren wohl Belohnungsbilder für erste Ehefreuden in jener Zeit. Metfu war aber auch Jäger, wenn sein Selbstportrait kein bloßes Phantasiestück ist. Vielleicht hat er im Mennoniten-Paradies, bei Maarssen (zwischen Amsterdam und Utrecht) in der Sommerfrische solchen Studien obgelegen. Wenigstens bringt er den Jagdhund gern an und excellirt als Maler von todtm Wild, Fischen und Geflügel. Zu seinen schönsten Bildern zählen seine Wildpret- und Geflügel-Buden, wo um einen Hahn oder einen Hasen gefeilscht wird, und wo in dem Ernst und Interesse solchen Handels ein unvergänglicher, trockener Humor lebenswürdigster Art entfaltet ist. Fisch- und Gemüse-Markt sind Metfu gleicher Weise vertraut. Er ist überall herumgewandert, »das Volk zu belauschen«, nie, um es zu verhöhnen oder sich darüber lustig zu machen, sondern dem Beschauer sinnige Ergötzlichkeit zu verschaffen. Selbst das keisende Weib, das zum Marktbilde gehört, mag bei ihm auch zartere Gemüther nicht durch Gemeinheit kränken. Gern läßt er eine Person behaglich dazitzen, sei es am Faß oder Tisch mit dem Krug, sei es in der durch Dou und Fr. van Mieris so beliebt gewordenen Position am Fenster, wobei bedeutende Licht- und Schattenwirkung durch das Motiv selbst sich in ungezwungenster Weise ergab. (Laireffe hat in seinem Malerbuch dieses Fensterbild besonders berücksichtigt.)

Die Leidenschaft, das Tollen, die heftige Bewegung oder auch nur das luftig springende Leben zu schildern, Poffen, Schnurren, das bäurisch Groteske waren nicht seine Sache. Er ist nicht ungefüß wie Brouwer, nicht queckfilbrig lebhaft, wie Jan Steen, nicht mit dem Ausbruch fröhlicher Gemüthsbewegung hereinplatzend wie Franz Hals, nicht so pointirt und den überspringenden geistigen Funken im flüchtigsten Moment zeigend, wie Terborch. Je ruhiger sein Vorwurf, desto mehr geht er wohl in die Feinheiten von Dou und Fr. van Mieris ein. Die Verfunkenheit in die Idee, das Träumerisch-Stille, in sich Abgeschlossene wird technisch ausgedrückt durch eine Feinheit der Durchbildung, welche nirgends im Einzelnen etwas Auffälliges bietet, daran der betrachtende Geist sich stoßen, verweilen, besonders interessiren und somit aus der großen allgemeinen Stimmung gerissen werden könnte. Die Tiefe dieser Ruhestimungen der damaligen holländischen Maler kann man durch die Vergleichung mit den scheinbar so fernliegenden Philosophien Jakob Böhme's und Spinoza's schätzen. Manchmal kann man diese Bilder auch durch Erinnerungen aus der eigenen Kinderzeit erfassen, wo man im Zimmer saß und träumte; die Welt ist so fern, so fern; man sieht sie nicht; man hört sie nicht; nur der spielende Sonnenschein dringt still von ihr zu uns herein. In und um uns Alles feierlich friedlich; in dem heimlichen, sonnigen, stillen Raum ist die ganze Welt beschlossen. Diese Verfunkenheit der Kinderempfindung und der Gemüthlichkeit des Ruhetags und der Feierstunde des kleinen Bürgerthums erfüllte damals den bürgerlichen Stand und hatte in Dou, Metfu, Fr. van Mieris, Ostade, Brekelenkamp und Genossen ihre großen malerischen Poëten. Und diese Stimmung und ihr zauberisches Halbdunkel der Empfindung fand natürlich auch ihren Ausdruck in dem Halbdunkel, der Harmonie, der Tiefe und Stimmung der Farbentöne des Bildes. Anders kann sie ja der Maler nicht gegenständlich machen. Aber da reden die Formalisten oft von solchen Bildern, als ob der Farbentopf das Bild allein mache und nicht die Poësie im Maler der Grundquell wäre, aus dem das strömt, was Formen und Farben erst das rechte Leben giebt.

Metsu war Nachfolger der Terborch und Dou, aber ein selbständiger Meister. Nur der ist Epigone, der seinen Stoff nicht mehr mit ganzer Seele erfüllen kann. Durchgehends aber entspricht sich gerade bei Metsu Inhalt und Form in einer harmonischen Weise, daß er dadurch zu den vollkommensten Künstlern seines Fachs gehoben wird und man nicht weiß, wofür man sich mehr bei ihm interessiren soll, für den Inhalt oder die meisterliche, feine, sichere Technik. Nur selten wird diese im Zuge der Zeit dominirend, und die unendliche Sauberkeit und Vollendung fällt dann nach jetzigem Geschmack bis zum Trocknen glatt, und dünn, virtuos als Erstes in die Augen.

Hinsichtlich seiner in so kleinem Raum so unaussprechlichen Charakteristik sagt Ch. Blanc mit Recht, daß die Nachbildung auch des sorgsamsten Stechers selten eine richtige Idee von Metsu's feinen Bildern geben könne. Aber Metsu ist nicht kleinlich. Bei aller Sorgsamkeit vermeidet er dies dadurch, daß er die wirklichen Nebendinge malerisch zurückhält und dadurch dem Auge noch Großräumigkeit im Kleinen vorzaubern weiß. Was er aber als charakteristisch hervorhebt -- Gesichter oder Anzüge der Personen, die besetzte Tafel, das Ge-

räth, den Bierkrug, das Rebhuhn, den Salm oder was es nun auch fein mag, das ist mit einer Sorgfalt geschildert, die Dou und Mieris nichts nachgiebt. Wir kennen nichts feineres als z. B. Brot und Kuchen auf einem Bilde Metfu's, als den weißen Pelzbefatz auf einem andern.

Wie er mit Licht und Schatten die Innenräume beherrscht, beweist am besten, daß man ihn als Schüler Rembrandts nachzuweisen sucht. Die Zeit der P. de Hooch, van der Meer u. f. w. verstand sich auch auf diese schwere Kunst. Waagen



Fröhlich in der Schenke. (Dresdener Galerie.)

hat bei Metfu zwei Perioden angenommen, unter Dou's Einfluß ein röthlicheres, glühenderes Colorit, später ein zartes, mehr silberfarbiges. Ch. Blanc läßt dies nicht gelten, weist aber auf Rembrandt's Einfluß. Wir vermögen nicht bestimmte Epochen zu unterscheiden, sondern sind geneigt, einfach anzunehmen, das Metfu sich vielfach nach Vorwurf und Umständen gerichtet habe. Man vergißt doch wohl zu sehr, daß auch der Geschmack der Besteller bei diesen Malern sehr in Betracht kam und sicher oft bestimmend gewirkt hat, wo dem eigentlichen Princip des Malers nicht Gewalt dadurch geschah. Metfu's kleines Selbstportrait

als Jäger 1661, also aus seiner letzten Zeit, gehört z. B. in den röthlichen Stil und nicht zum silberfarbigen.

Metsu hat wie sein Stadtgenosse Jan Steen auch biblische Scenen gemalt, ebenso gelegentlich Allegorien und Bilder mit lebensgroßen Figuren, in letzter Beziehung also ähnlich Paul Potter und Karel du Jardin.

Im Allgemeinen gilt dafür, daß er den größeren Stil nicht verstand. Unbedeutend oder auffällig, lautet das Urtheil über seine derartigen Werke. Das große Pathos, glänzende Rhetorik, tiefsinnige Ideenhaftigkeit fehlen ihm. In der breiten, lebensgroßen Auffassung ist er nicht geübt. Das Urtheil von Laireffe über derartige Bemühungen der Kleinmaler, ihre falschen Maximen und deren Folgen ist ganz interessant. Laireffe erwähnt speciell du Jardin.

Metsu's Allegorie ist in sofern bemerkenswerth, als sie den Uebergang zu der folgenden Periode zeigt, in der Gerhard de Laireffe Herrscher wird. Es trat unter diesem der Bruch mit der großen realistischen Vergangenheit nicht plötzlich ein. Leitete doch auch die glatte zarte Technik dieser Epoche ohne Gewaltfameit zu Adriaen van der Werff's Behandlung über.

Nehmen wir zwei der auffälligen Werke Metsu's. Im Trippenhuis zu Amsterdam hängt jetzt das große Bild mit den vier Personen, welches Bode mit veranlaßt hat, Metsu in die Schule von Franz Hals zu weisen. Das Bild, wahrscheinlich ein schnell gemaltes Kaminstück, ist sehr sonderbar für den Kleinmeister. Es ist ein allegorisches Genrebild von vier Personen, für das wir wie bei Jan Steen ein Sprichwort suchen. Der Reichtum kann das frische Bauer mädchen seinem Geliebten nicht untreu machen, lockt er auch mit Gold und Silber seitens des alten graubärtigen Mannes im Pelz und mit der Luft Seitens des Cavaliers, der das Weinglas hebt. Der Bauerbursche hält lachend sicher mit einer Hand sein Mädchen, mit der andern macht er eine abwehrende Bewegung. Er scheint zu sagen: Nichts für Euch Leckermäuler! Sie bleibt bei mir! Auf dem spöttisch spröden Gesichte des Mädchens steht zu lesen: Ich kenne euch. Du bist alt und kalt mit all' Deinem Gelde, und Du hieltest mich zum Narren; ich bin zu gut mich anführen zu lassen. Das Bild heißt ungefähr: Flieh Gold und Luft der Reichen, sei glücklich mit Deines Gleichen. Es verräth den Kleinmaler, der einmal ein größeres Bild hinwirft, ohne nun ein besonderes Kunstwerk daraus machen zu wollen und einen besonderen Stil darin durchzuführen. Der Kopf des Mädchens ist Feinmalerei im Großen; der Cavalier hat für uns etwas Spanisches. Die Köpfe des Bauerburschen und des alten schmunzelnden Mannes im Pelz sind charakteristisch flott, aber doch weniger keck als derb, und das Gesicht des Alten sogar grob gemalt, so daß wir nicht das Eigenthümliche der Frans Hals'schen Weise darin erkennen können. Das Roth des Bildes findet sich auch bei Terborch; sonst ist der Auftrag von Schwarz und Roth so eigenthümlich, daß wir uns sogar an Bilder der alten Schule erinnert fühlen, als ob die Zeit des langen Pier darin nachklänge. Wie mag der alte Jacob Metsu gemalt haben? Doch genug, daß wir aus diesem Decorationsstück über Metsu's Schule nicht klüger geworden sind. Auch bei der Allegorie der Gerechtigkeit (im Haag) können wir Frans Hals' Einfluss nicht verspüren. Soll an de Bray erinnert werden, dann an seinen Stil der letzten Zeiten, der schon nach Laireffe hinüber-



weist. (Sind für die Bilder in Haarlem nicht doch zwei de Bray's anzunehmen?) Die flauere Malweise war Mode in der letzten Zeit Metfu's. Man denke an die Bilder des Barth. van der Helst aus seinen letzten Jahren. Man erinnere sich des Kampfes der Tief- und Dickfarbigen, der Dunklen, der Lichten und Flauren, den man so trefflich auf dem Amsterdamer Trippenhuys gewahren kann auf den beiden, in einem Decennium gemalten, sich gegenüberhängenden Bildern der Staalmeefters Rembrandt's und des Regentenstückes von Karel du Jardin. Jene Allegorie hat schwächlichen Stil der Zeichnung und Flaues, Weichliches im Colorit. Etwas Flandrisch-Italienisches glauben wir darin zu sehen, finden aber sonst von Metfu's gewöhnlicher Weise zu dieser keine Leiter. Den großen Bildern der Klein-Maler wirft schon Laireffe vor, daß sie wenigstens keine »mezzetint« haben. Aber solche Allegorie war nur Nebenwerk, wer weiß durch welche ästhetische Controverse im Freundeskreise oder Aufgabe oder Lust sich zu versuchen oder durch welchen Auftrag irgend eines Bestellers hervorgerufen, der, um mit Laireffe zu sprechen, nur »antike«, keine »moderne« Malerei verlangte.

Metfu's Gebiet war das feine, sinnige, naive Genrebild. Dafür galt er zugleich als Muster und gilt es bis auf den heutigen Tag. Seine Bilder standen immer im höchsten Preise und Ansehen.

Brekelenkamp hat in manchen Bildern viel ähnliches mit Metfu, so daß es z. B. bei einem Bilde heißen kann: Brekelenkamp oder Metfu. Daselbe Bild schreiben Andere wieder Uchtervelt zu, der ein Schüler von Berchem genannt wird, aber mehr auf Terborch und Metfu weist und in manchen Bildern zwischen Metfu und Jan Steen steht.

Desgleichen folgt ihm Michiel van Musscher, der 1645 geboren, wie oben bemerkt wurde, im Jahre 1665 mehrere Lectionen bei Metfu hatte. Sein Portrait im Haag ist ein Metfu im Großen.

---

Smith führt über anderthalb hundert Bilder von Metfu an. Bode schätzt sie auf 180. Viele sind in Privatsammlungen, besonders in englischen.

Von den in öffentlichen Galerien vorhandenen seien folgende genannt:

Im Haag: Selbstportrait als Jäger 1661. Die Musikliebhaber. Allegorie der Gerechtigkeit.

Amsterdam: Frühstück. Der alte Trinker. Lockung und Verschmähung. In der Sammlung van der Hoop: Das Geschenk des Jägers (1833 für 13,330 fl. gekauft). Fischverkäuferin (auch Brekelenkamp und Uchtervelt zugeschrieben; vielleicht von H. M. Sorgh?).

Paris: Die Ehebrecherin. Der Amsterdamer Gemüßemarkt. Der galante Kriegsmann. Die Dame am Klavier. Portrait von Cornelius Tromp. Eine Holländerin. Die Apfelschälerin. Der Scheidekünstler.

Berlin: Selbstbildniß des Künstlers an der Staffelei. Die Familie Gelsing. Kranke Dame und Arzt. Weibliches Bildniß, angeblich die Mutter Metfu's (aus der Galerie Suermondt).

Wien: Die Spitzenklöpplerin.

München: Eine Köchin. Das Fest des Bohnenkönigs.



Dresden: Fröhlich in der Schenke. Geflügel-Händler (2 Bilder). Der Handel um den Hafen. Rauchend am Kamin. Die Spitzenklöpplerin. Die junge Frau mit dem Briefe. Ein Trompeter überbringt einem Officier eine Botschaft (?).



Die verstimmte Laute. (Galerie zu Cassel.)

Cassell: Die verstimmte Laute. Geflügelhändlerin. Das Almosen.

In der Ermitage zu Petersburg: Eine Mahlzeit. Ein muscirendes Paar. Eine kranke Dame. Eine Portion Austern.

Monogramm: *G Metsu*

## Kaspar Netscher.

Geb. in Heidelberg 1639, † im Haag 1684.



Die Seifenblase.  
(Sammlung Lord Ashburton.)

Als Wilhelm III. sich im Getümmel des Jahres 1672 zu Deventer von Terborch portraituren lassen sollte, versprach er, wie oben erzählt, den Bürgern eine Copie seines Bildes von Kaspar Netscher senden zu wollen, worauf die auf ihren Terborch stolzen Deventer die Antwort gaben, daß sie lieber ein Bild vom Meister als vom Schüler befäßen. Deventer setzte seinen Willen gegen den Haag durch; auch, wenn man so will, ein republikanisches Denkzeichen. Terborch, der Gefandten-Maler des Münsterfchen Friedens und Königs-Maler von Madrid war der großen Welt abseits von ihrem Getriebe in Deventer, der anmuthigen Stadt an der breitfließenden Yffel mit dem schönen Dom, außer Augen gekommen. Sein Schüler dagegen, Kaspar Netscher im Haag war jetzt mit der vom Meister erlernten Kunst

der Potentaten- und Gefandten-Maler geworden, um den Karl II. von England durch seinen Gefandten Temple vergebens warb, ihn nach London zu ziehen, und von dem auch die stolze Françoise Athenais von Montespan ihr Bild besitzen wollte.

Die Nachwelt hat den Deventern in ihrem Urtheil Recht gegeben. Fein, liebenswürdig und begabt, ein trefflicher Künstler, wie Kaspar Netscher war, rangirt er doch nur zweiten Ranges unter seinen Vorgängern und Mustern Terborch, Metsu und van Mieris, an die er sich allerdings unmittelbar anreihet. Er war ein Heidelberger Kind, auf dem Arm der Mutter in die Niederlande getragen, wie die Berichte lauten. De Piles läßt ihn als Sohn eines im Dienst des Königs von Polen verstorbenen Ingenieurs im Jahr 1636 zu Prag geboren werden, sonst

aber stimmt er in der weiteren Erzählung mit der Houbrakens überein. Diefes giebt an, Kaspar sei 1639 zu Heidelberg geboren. Seine Mutter, die Tochter des Heidelberger Bürgermeisters Vetter, hatte gegen den Willen ihres Vaters und Großvaters den aus Stuttgart gebürtigen Bildhauer Johannes Netscher geheirathet. Nach einigen Jahren wurde sie mit vier Kindern Wittwe. Sie verließ das kriegsbedrängte Heidelberg, begab sich in ein Landkastell und machte in diesem eine Belagerung durch, in der die Vertheidiger ausgehungert wurden, da sie sich nicht auf Gnade und Ungnade ergeben wollten. Zwei Söhne der Elifabeth Netscher starben vor Mangel; ein Töchterchen an der Hand und den kleinen Kaspar auf dem Arm, gelang es der unglücklichen Mutter in einer Nacht durch die Reihen der Belagerer zu flüchten. Sie wandte sich nach den Niederlanden und kam nach Arnheim, wo sich der menschenfreundliche reiche Dr. Tullekens des schönen und geistig viel versprechenden Knaben annahm. Er ließ ihn ein Gymnasium besuchen, damit er Medicin studiren könne. Aber in Kaspar erwachte die Malerluft. Den ersten Unterricht erhielt er von dem Stilleben-Maler Koster. Danach jedoch kam er durch Verwendung eines Verwandten von Terborch zu diesem berühmten Meister der Conversationen und des kleinen Portraits in die Lehre, »wo er alles nach dem Leben malen lernte und in kurzer Zeit es weit in seiner Kunst brachte,« und dem er besonders die Virtuosität, Atlaskleider zu malen, abfah. Später gab der Schüler dem Meister, wie wir schon hörten, Anlaß zu Eifersucht; daß Terborch den Netscher einen Undankbaren und Wilhelm III. einen Narren und Tyrannen genannt und sich durch ein allegorisches Gemälde gerächt habe, gehört zu der dahinschlagenden Erzählung. Von Overijssel wandte sich Netscher nach Holland. Nachdem er einige Zeit mit großer Kunst doch für wenig Lohn für »die Kehlabschneider, — Kunsthändler will ich fagen«, wie Houbraken, um einen Witz zu machen, ruft, gearbeitet hatte, beschloß er nach Rom zu gehen. Er nahm bis Bordeaux den Seeweg, verliebte sich aber in dieser Stadt in die Tochter des damals dort weilenden Lütticher Mathematikers und Mechanikers Godyn, heirathete sie (1659) und ließ sich in Bordeaux nieder. In der Heimath war man unterdeß auf seine trefflichen Bilder aufmerksam geworden. Als die Protestanten-Verfolgungen ihm Frankreich verleideten, kehrte er nach Holland zurück und wählte zum Wohnsitz den Haag. Er malte seine geschätzten Genrebilder, fand aber bald, daß die Portraitmalerei noch einträglicher sei, und erwarb nun durch sie in der schönen Residenz Hollands, der damaligen hohen Schule der Diplomatie, Ruf und Vermögen, indem er im kleinen Portrait der Fürsten- und Gefandten-Modemaler wurde. Die ehrendsten Anträge, den Haag zu verlassen, schlug er aus. Er scheute die See und die Höfe, heißt es hinsichtlich Karls II von England Einladung. Leider war er von den Jünglingsjahren ab kränklich, früh durch Steinschmerzen, bald auch durch Gicht geplagt. Unermüdlich thätig, soll er oft selbst bettlägerig gemalt haben.

So wirkte er, berühmt als Portraitmaler und im feinen Genrebild, im letzteren als der trefflichste Epigone der Terborch, Metfu und van Mieris. Das befragt, daß er sie in einzelnen Werken erreicht und in virtuoser Technik einen sehr hohen Rang einnimmt. Im Glanz der Atlaskleider wetteiferte er mit Terborch, in seiner Pinselführung der Art mit F. van Mieris, daß bei einem oder dem andern Bilde

schon früh die Autorſchaft ſtreitig gewefen iſt. Netſcher hat die gute Schule ſeiner Vorgänger gründlich durchgemacht und gelernt, was man lernen konnte. Von Geiſt iſt er fein, ſinnig und tüchtig, nicht eigenthümlich. Nicht daſs er gar nichts Eigenes hätte! Er ging mit der Zeit, die immer mehr auch in Holland dem franzöſiſchen Geſchmack unterthan wurde und jenen Sinn für das „Deftige“ ausbildete, der von der alten kraftvollen Friſche ſich immer weiter entfernte. Er liebt vornehmeres Gebahren. Er nimmt Rückſicht auf das Liebliche und Graziöſe. Manchmal fühlt man in der Haltung der Perſonen auch der Genre-bilder die beginnende Pouſſin'sche Einwirkung durch. Indem er ſeine Modelle



Die Dame mit dem Papagei. (Pinakothek in München.)

nicht nach der Natur beläſt, ſondern ſie eleganter und vornehmer machen will, giebt er ſeinen Figuren, da er ſie doch ſelten ſelbſtändig innerlich durchdringt, oft den Ausdruck größerer Allgemeinheit und einer beginnenden geiſtigen Leere, Mängel, welche die getreue charakteriſtiſche Naturnachahmung der älteren Schule, die durch ihren Realismus immer lebensvoll blieb, nicht kannte. Es kommt Halbheit in die Bilder — Gelecktheit, ſtatt daſs der neue Geiſt, der keine wirkliche geniale Kraft hatte, den alten Stil geprengt und nach neuen Formen geſucht hätte.

Neue Vorwürfe brachte Netſcher nicht. Es ſind die bekannten Themata, oft ausgezeichnet und reizend, nie ohne Feinheit und virtuofe Technik gemalt: Converſationen, Muſikſcenen, Toiletten u. ſ. w., etliche mythologiſche und hiſtoriſche Bilder (Cleopatra, Bathſeba, Sarah dem Abraham die Hagar zuführend, Vertumnus und Pomona, Nymphen u. ſ. w.) — Alles in Allem mit den Portraits nach Smith ungefähr 120 Bilder.

Auch bei Netſcher finden wir vielfach dieſelben Perſonen auf ſeinen Bildern wiederkehren, nach der bis zum Tadelnswerthen getriebenen Sitte, dieſelben

Modelle, am bequemsten — und kostenlos! — aus der Familie, welche der Maler dann auswendig kann, zu benutzen. Manche werden behaupten, es nütze das der Wahrheit des Bildes, störe nie den einzelnen Käufer und nur den Betrachter von Bilderfammlungen; aber eine solche Bequemlichkeit und Sparsamkeit schadet auf die Dauer dem Künstler, wenigstens so lange er noch Kraft sich auszudehnen gehabt hätte. Weiße Beschränkung und solches Modellsparen ist nicht dasselbe. Und wenn dabei nur immer alle Fehler vermieden würden! Aber nur zu leicht verführt die Gewohnheit zur Flüchtigkeit und macht das Auge des Malers stumpf. Die wunderlichsten Proportionsfehler können ihm dann unterlaufen, wie z. B. auf berühmten Bildern Netscher's hinsichtlich der Köpfe, etwa von Mutter und Kind, zu sehen.

Der wunderbare Glanz und die feine Farbenverschmelzung der Netscher'schen Bilder wird durch ein Geheimmittel erklärt. Er habe einen Firnis gekannt, mit dem er vor der letzten Vollendung das Bild überzogen und welcher die Farben frisch und feucht erhalten habe, daß er sie danach mit aller Sorgfalt habe durcharbeiten, einen und verschmelzen können.

Der treffliche Künstler starb schon 1684, seiner Wittwe und seinen neun Kindern mehr denn 80,000 Gulden hinterlassend. Zwei seiner Söhne, deren Bilder zuweilen mit den feinen verwechselt werden, zeichneten sich gleichfalls als Maler aus: Theodor, geboren zu Bordeaux 1661, gestorben 1732 (1729?) und Constantin (1670—1722). Theodor, ein Künstler hohen Ranges, Steuereinnahmer, eine Zeit lang Zahlmeister der holländischen Hülfstruppen in England, war seiner Zeit durch grilliges, künstlerlaunisches Wesen bekannt, das er unter andern auch an dem König von Preußen ausgelassen haben soll, dessen überraschend trefflich begonnenes Portrait zu vollenden er durchaus nicht zu bewegen war, und zwar, weil derselbe kein malerisches Gesicht habe, und das gegen den Geschmack in der Kunst vertiefte! O Ironie! Wohin war es mit der holländischen Malerei gekommen, als die Portraitmaler so zu raisonniren gelernt hatten! Es war vorbei mit der alten, im Charakteristischen großen und noch nicht wieder übertroffenen holländischen Kunst!

Am besten repräsentirt ist Netscher in der Galerie zu Dresden. Wir nennen von den dort vorhandenen Bildern nur: Das Selbstportrait des Meisters; das musizirende Paar mit der Laute; Dame mit Wachtelhund; das musizirende Paar am Clavier; Bildniß der Montespan. — Hübsche Genrebilder von ihm finden sich noch in München, in Amsterdam, im Haag, in London und eine Anzahl eleganter Bildnisse in der Ermitage zu Petersburg.

Monogramm: *G Netscher*

XXV. XXVI.

GERARD DOV.

FRANS VAN MIERIS.

Von

Carl Lemcke.



## Gerard Dov.

Geb. in Leiden 1613; gest. 1675.

Gerard Dov ist der Großmeister der Maler des kleinbürgerlichen häuslichen Lebens, dessen Walten und Schalten daheim er mit einer erfreuenden Wahrheit und stimmungsvollen Empfindung darstellte, wie noch Niemand vor ihm. Um etwa anderthalb Jahrhunderte der Dichtung darin voraus, gewann er malerisch für die Kunst des Alltagsgetriebe einfacher Menschen. Und sie schildernd in ihrer Behaglichkeit oder Arbeit, umgeben von dem, was ihnen das Leben werth und wichtig, lieb, heimlich und gemüthlich macht, machte er auch seine Werke für alle Zeiten und Geister, welche ähnlich empfinden, werth und wichtig, lieb, heimlich und gemüthlich. Ein schöner Dov hat seine erfreuende Macht behalten bis auf den heutigen Tag.

Das Bürgerthum des Mittelalters hatte den Geist der Häuslichkeit ganz besonders ausgebildet. In häuslicher Enge und Beschränktheit galt es das wahre Glück zu suchen. Verstand und Wille stießen bei jedem Versuch freier Regung auf tausend Schranken. Aus dem Geleise fester Ordnung und Sitte durfte Niemand ohne große Gefahr für sich hinaus. So war nur dem Gemüth freier Spielraum gelassen, und die mittelalterliche Religiosität, Mystik und Hausfittte wurde unter seinem Einfluß eigenthümlich ausgebildet. Es entwickelte sich daraus unter gewissen Verhältnissen ein eigenthümlicher Geisteszustand, wie man ihn zu andern Zeiten nicht kannte: die Gemüthlichkeit.

Rembrandt van Rijn war der große Meister des Gemüths. Sein Schüler Gerard Dov ward der große Meister der Gemüthlichkeit und zwar jener Art, die sich auf ruhigen Sinn, Pflichterfüllung und Freude, das Seinige gethan zu haben, stützt.

Das Heim und die Dinge, in und mit denen wir leben, werden in solcher Gemüthsverfassung wichtige Theile unseres Wefens; unser Geist steckt darin als Arbeit, Sorge und Freude. Es giebt Heimweh; es giebt aber auch Heimfreude. Sind die Schweizer wegen jenes berühmt, so kann man bei den Holländern wie nur irgendwo die Heimfreude finden. Jenes quält schmerzlich unruhig in der weiten Welt und sehnt sich in die Heimath. Diese ist eng beschloffen, wunschlos zufrieden, und ihre Sorge geht nicht weiter, als daß Alles so bleibe und nichts die Ruhe und den Frieden störe. Sie schafft um sich Freude und stilles Leben.

Gerard Dov ward in der Schilderung dieses Zustandes einer der ersten und größten Malerpoeten.



Jeder bedeutende Künstler muß eine Fahrt oder Wanderung unternehmen in das vielnamige geheimnißvolle Poesieland, um mit dem Abglanz des Geschauten seine Werke und das Leben hier unten zu verschönern und zu vertiefen. Der Eine sucht dort dies, der Andere das, der Eine viel, der Andere begnügt sich mit Wenigem.

Der junge Rembrandt van Rijn fuhr hoch und tief. Er wollte ganz besonders sehen, wie Licht und Finsterniß wird, und soll, wie Urahn Prometheus das Feuer im Feuerstab barg, seine Pinselspitze in himmlisches Licht getaucht und so dies mit heruntergebracht haben.

Sein Schüler Gerard Dov machte sich nach ihm und seinen Weisungen auf den Weg. Aber er war nicht so hochstrebend, nach Urideen zu suchen und den Herrn im Schaffen zu belauschen. Er ging seinem Meister nur ein Stück Wegs nach, aber dabei kam er auch zu dem, was damals und alle Zeit viel gesucht worden ist: er gewann einen Blick in das von der Erde zum Himmel gehobene Paradies. Mit dem, was man da oben geschaut, geht es, wie mit manchen Träumen. Wir können sie nur dunkel festhalten. Aber Gerard Dov verstand seitdem in das gewöhnliche Leben Besonderes hineinzuschauen: den Abglanz von Ruh und Frieden des ersten Menschen-Paradieses; und er konnte zwar keine olympische Gestalten und Halbgötter, keinen Garten Eden mit Lebensbaum und holdseligem ersten Menschenpaar, das in seiner Menagerie spazieren geht und mit Engeln oder Gott Vater selbst sich unterhält, kein himmlisches Jerusalem der Glorieschaaren des die Frommen erwartenden zukünftigen Paradieses, aber doch den Himmel auf Erden malen, wie jeder Stand und jedes Alter ihn empfinden kann und wie ihn Zufriedenheit mit dem Schicksal und Einstimmung mit Allem, was der Schöpfer verhängt hat, giebt.

Jede bedeutende Kunstleistung ist ein wichtiges Culturmoment.

Was Dov mit seinen Genossen damals schuf, war, Altes durch die Kunst für immer sichernd, Neues ahregend, um so bedeutungsvoller, als es die Zeiten des unaufhörlichen barbarischen holländischen und dreißigjährigen Krieges und der darauf folgenden höfischen Epoche Ludwig's XIV. waren, denen diese Werke voll einfacher Natur und Wahrheit und Herzensgüte entgegentraten. Mitten in Krieg, Haß, Fanatismus, Kastenhochmuth und Erniedrigung und Verwilderung, in Dogmen-Geschwätz, in Phrase, äußerlicher Gleißnerei und Servilität, in der Livrei-Manie des Absolutismus und der Langweile und Oede stellt die Malerei Lebensbilder hin voll Wahrheit, Gesundheit, heiter-humanem Sinn. Es gab noch solches auf der Welt trotz Allem und Allem.

Das alte Weiblein am Spinnrocken, die Magd bei ihrer Laterne, der Bürger, der Bauer, der über seiner Halbthür lehnt, diese Bilder predigten auch in ihrer Art ihrer Zeit eine besondere Botschaft. Die Einen erkannten ihre eigene Poesie darin wieder, die Andern fanden darin die Gegenstücke ihres verkehrten oder verschrobenern Treibens und schauten darum mit Interesse in diese Spiegelbilder einer einfacheren Welt.

Natürlich that es nicht die innere Poesie bei Dov allein. Die Idee kann sich nur in vollkommener Form voll offenbaren.

Immer hatte die nordische Kunst Darstellungen des gewöhnlichen Lebens geliebt und sich früh darin versucht, Kontore und Küchen, Schreibtuben und Schenken u. s. w. nachzubilden, aber so lange man nicht die nöthige technische Meister-

schaft erlangt hatte, war der Maler angewiesen gewesen, den Nachdruck auf das Charakteristische der dargestellten Personen zu legen. Er konnte wohl Goldwage



Gerard Dov's Selbstbildniß. Dresdener Galerie.

und Papierbogen und Tisch und Kasten für sich copiren, aber die hundert Dinge in der Linien- und Luftperspective eines Zimmers richtig mit den Menschen zusammenzubringen, das war so lange unmöglich, es stand so lange Alles nebeneinander, ging nicht auseinander, bis man vom Ganzen zum Einzelnen zu malen

gelernt hatte, d. h. Menschen und Dinge innerhalb der sie umgebenden, Alles in einem geschlossenen Raume beherrschenden Licht- und Schatten-Erscheinungen, und bis man sich darüber klar geworden war, wie man sich mit der Linear-Perspective eines solchen Raumes voller Geräthe abzufinden habe. Wo und wie den Standpunkt darin nehmen, um das Bild zu sehen? Wie es damit noch nach der Mitte des vorhergegangenen Jahrhunderts bestellt war, dafür sehe man etwa das Gemälde: »Der Eiertanz« von Lange Pier vom Jahre 1557 an (Trippenhuis zu Amsterdam), von Früherem zu geschweigen.

Gerard Dov hatte es in dieser Hinsicht allerdings gut. Seit Caravaggio und Elzheimer hatten die neuen Licht- und Schattenprobleme die Meister der Malerei beschäftigt; man stand mitten im erfolgreichsten Ueberwinden aller Schwierigkeiten, welche man voll echten Entdeckungsdranges aufsuchte. Beleuchtungen, welche uns jetzt erst ein Helmholtz und Brücke physicalisch erklären, wie Kerzenschimmer und Mondenschein, wurden mit steigender Kunst gemalt, indem man die Geheimnisse ihrer Lichtgürtel und Schattenfärbungen fand. Die Reflexwirkungen von Licht, in's Dunkel zurückgeworfen, von Farben, in andere Farben dadurch hineinwirkend, wurden beobachtet und künstlerisch begriffen. Damit gewann man das magische Reich des Helldunkels oder mit anderen Worten des Lebens im Raume selbst. Wer sich auf diese Licht- und Reflexfeinheiten versteht, für den ist auch in einem kahlen und bloßen Interieur nirgends Leere; jene bringen überall Bewegung, Leben; die Atmosphäre ist damit erfüllt; zwischen nackten Wänden ist doch kein Fleck leer von künstlerischem Geist. Nun erst konnte der Maler »stimmen«, nun erst das Einfachste verwenden, denn besondere Dinge waren nicht mehr nothwendig, um dem Beschauer Interesse zu erwecken, sondern der Künstler verstand durch Luft und Licht dem Raume selbst Interesse zu verleihen. Die Subjectivität hatte eine neue Aeußerungsfähigkeit gewonnen.

Es liegt in der Menschennatur, daß man diese neuesten Errungenschaften nun auch nach Kräften ausbeutete und Früheres darüber vernachlässigte; eine gewisse Einseitigkeit ist ja sogar nothwendig, um die vollste Wirkung hervorzubringen und den Eindruck nicht durch andersartige Bezüge zu dämpfen.

Wer etwa jene Licht- und Luftkunst verfolgt, dem kommt es nicht darauf an, nun auch etwa durch plastische Schönheit und Grazie den Betrachter zu entzücken, oder Leidenschaften der Art zu schildern, daß wir zwischen dem rein psychischen und dem coloristischen Interesse schwanken. Eins muß herrschen, das Andere sich unterordnen.

Die großen holländischen Coloristen verstanden dies meisterlich.

Dov kam als Schüler zu dem Meister des warmen, goldigen Lichts, des Helldunkels und der Schattengewalten und zwar, als Rembrandt noch ein junger Meister war, der noch selber bei jedem Werke lernte, wenn er auch schon alle Nebenbuhler auf dem Gebiete hinter sich liefs.

Es hängt so viel davon ab, wie ein Künstler sehen lernt, was er bilden soll. Bei der früheren Art der künstlerischen Erziehung kam man durchgehends naiv zum Können, indem Tradition und Vorbild mit Lehre den festen Untergrund abgaben. Gleich Anderen ist auch Dov so unvermerkt selbst ein Meister der Farbe und der Beleuchtung geworden, daß es ein Wagstück ist, bestimmt aus seinen Bildern den jungen oder älteren Meister erkennen zu wollen.

Es war damals die alte Freude an fauberer, feiner, kleiner Malerei wieder

erwacht, welcher früher die Miniaturmalerei gedient hatte. Die Radirung, wie sie auch der junge Meister van Rijn so fein und sorgsam liebte, unterstützte diese Neigung. Daß die Wirklichkeit allein Vorbild für den Maler sei, galt in dem jungen Holland, dem Dov angehörte, für ausgemacht.

So traf Talent und Schule bei Dov zusammen. Sobald er einmal die richtigen Stoffe für seine malerische und gemüthliche Begabung gefunden hatte, war sein Glück gemacht: er griff glänzend damit durch und ward ein großer Meister in seinem kleinen Genrebild.

---

Gerard Dov (Dou, Dow, Douw, gesprochen Dau) ist Sohn des Glasermeisters Douwe Janz. aus Friesland, der sich zu Leiden anfällig gemacht und verheirathet hatte.

Ueber Gerard's Geburtsjahr hat mancherlei Streit geherrscht. Houbraken giebt nach Orlers den 7. Grasmonat (April) 1613 an. Dies Jahr ist wegen der Inschriften auf zwei, unzweifelhaft echten Bildern des Meisters angefochten worden. Man las auf dem berühmten Bilde der »Wassersüchtigen« im Louvre: 1663, alt 65 Jahr. Danach wäre Gerard 1598 geboren (also fast 10 Jahr älter als Rembrandt). Professor Dr. Rud. Marggraff giebt 1607 an (wenigstens noch im Münchener Katalog der Pinakothek von 1872). »Diese Zeitbestimmung ergiebt sich für das vielbeftrittene Geburtsjahr des Künstlers . . unzweifelhaft aus der deutlichen und echten Inschrift des Dov'schen Selbstbildnisses in der Pinakothek, wonach der Künstler dieses Bild 1663 in einem Alter von 56 Jahren malte. — Kniestück. Bez. (an einer Seite des Säulenfusses): G Dov 1663 und (an der anderen Seite): Aet. 56.«

Dr. Marggraff bezeichnet die von E. Kollof und Fr. Villot begutachtete Pariser Inschrift als offenbar gefälscht. Aber Alles spricht dafür, daß jene Münchener Inschrift nicht minder falsch ist.

Ihr. Rammelman Elfevier, Archivar der Stadt Leiden, fand ein Actenstück, wonach Gerards Vater 1584, und einen Rentenbrief, wonach Gerard 1613 geboren ist. Houbraken hat somit Recht behalten.

Das Eheregister von Leiden verzeichnet am 6. Nov. 1609 die Anmeldung des Glasers Douwe Janz., Junggefallen aus Harlingen in Friesland mit Marytjen Janz. aus Wassenaer, Wittwe von Vechter Vechtersz Cuijper. Diese Wittwe, auch Marytje van Rosenburg genannt, brachte ihrem Manne, den man auch wegen seiner friesischen Herkunft Douwe Janz. de Vries nannte, zwei Kinder in die Ehe. Sie bekam von ihm zwei Söhne, zuerst Jan und danach unseren Gerard (Gerrit, Gerhard). (Siehe Kramm nach Ihr. Rammelman Elfevier im Artikel Dov und dazu gehörigen Nachtrag.) Maler und Glaser bildeten früher nur eine Gilde. Im Jahr 1622, also mit 9 Jahren, kam Gerrit, um zeichnen zu lernen, zu dem geschickten Kupferstecher Bartholomaeus Dolendo, der für einen Lehrling von Hendrik Goltzius oder Jacob de Gheyn gehalten wird und sowohl nach eigenen, wie nach fremden Entwürfen in einer sehr feinen Manier arbeitete (Immerzeel). Genauigkeit und Sorgsamkeit sind, wenn irgendwo, an der Kupferstichplatte zu lernen. Auch der Lehrling wird das für seinen Zeichenunterricht gespürt haben. Nach andert-

halb Jahren kam Gerard dann zu dem Glasmaler Peter Kouwenhorn, bei dem er zwei Jahre blieb, um danach als Glaser und Glasmaler in des Vaters Geschäft einzutreten. Aber wer sollte das nach den Erzählungen von dem späteren Meister erwarten: das Glasergeschäft dünkte den Eltern bei der kecken Kletterlust Gerrits zu gefährlich. Er war, heißt es, so verwegen beim Repariren und Einsetzen von Glascheiben, daß den Eltern die Angst kam, ihr Sohn werde noch in diesem Handwerk zu Tode fallen. Und so habe sich Vater Douwe Janz. entschlossen, den Sohn Kunstmaler werden zu lassen. In Leiden machte damals der junge van Rijn viel Aufsehen als Maler wie als Radirer. Er wurde 1628 Gerard's Meister. In seinem bisherigen Handwerk hatte dieser, was wohl zu beachten ist, das Lehrlingsverhältniß hinter sich, hatte als Zeichner seine erste Durchbildung erhalten und war für mancherlei Dinge wohl fogleich in des jungen van Rijn's Kunstwerkstätte zu gebrauchen. Er blieb 3 Jahre bei dem neuen Lehrer, dessen Grundsätze und Vorbilder er sich seinem Talente gemäß zurechtlegte. Rembrandt radirte damals die ersten von ihm bekannten Platten: seine Mutter, sein Selbstportrait, danach Simeon im Tempel, die kleine Beschneidung u. f. w., sowie die Studien seiner Bettler u. dgl. Besonders liebte er auch als Vorwurf den heiligen Hieronymus, den er radirte und malte. Auch Dov hat ähnliche Themata von Einsiedlern und Büßern zeitlebens beibehalten. — Die sicherste Erwerbsquelle für den Maler war das Porträtiren. Daß Gerard auch darauf sich verlegt, vielleicht schon dem Meister hat helfen müssen, wissen wir aus der weiteren Ueberlieferung. »In dieser Zeit, sagt Houbraken, ward er so gefördert, daß man an seinen Erstlingswerken wohl sehen konnte, daß Gutes, besonders im Kleinen und Ausführlichen von ihm zu erwarten war. Viele haben sich gewundert, daß aus Rembrandt's Schule solch ein feiner Meister hervorging, doch diese wissen nicht, daß Rembrandt in seiner ersten Zeit sehr ausführlich malte. Was nun unseren Gerard Dov anbelangt, so malte er Alles mit der größten Geduld nach dem Leben und zwar durch einen mit Fäden rautenförmig überspannten Rahmen, ein Hilfsmittel für diejenigen, welche sich das nicht aus freier Hand zu zeichnen getrauen.« Lassen wir dahingestellt, ob sich Gerard immer dieses Hilfsmittels bedient und ob er nicht auch »den Zirkel im Auge« gehabt habe, wie Houbraken nach der alten Malerforderung verlangt. Für kleine Interieursdarstellungen konnte ein junger Künstler, der die sehr schwierigen malerischen Gesetze dafür zum Theil erst finden sollte, im Anfang gar nicht sorgsam genug sein. Und Rembrandt wird ihm dafür Rath und Anleitung (nach Dürer u. A.) gegeben haben. Die Späteren hatten, auf den Schultern ihre Vorgänger stehend, es dann leicht, das von diesen Gefundene einfach anzuwenden. Wie der junge Meister Rembrandt sich selber damals auf die Licht- und Schatteneffekte von Binnenräumen übte, sehen wir am besten aus seinem 1631 fertigen Bilde »Simeon im Tempel«.

In seinem Atelier wird auch für Dov maßgebend ausgemacht worden sein, daß der Maler Besseres zu thun habe, als im Niedriggrotesken die Anziehungskraft für das Publicum zu suchen. Andererseits verschmähte der Leidener Meister auch, seine Vorwürfe in der Salongesellschaft zu suchen oder überhaupt aristokratische Neigungen zu bekunden, wie Beides in einem Theile der Haarlemer Schule geschah.

Allerdings folgte Dov nun auch dem Meister nicht weiter in dem phantastischen Idealismus, mit dem jener seine Lichtkraft für biblische Stoffe verwandte und in

dem er ein neues religiöses Gemüthsbild schuf, sondern er beschränkte sich, seine bei ihm gelernte Kunst im eigentlichsten Sinne für das ihn umgebende Leben anzuwenden.

Als Rembrandt 1630 von Leiden nach Amsterdam übersiedelte, blieb Dov zurück in der Vaterstadt und malte selbständig seine Bildchen, durch welche er



Der Zahnarzt. Dresdener Galerie.

mit Terborch und Adriaen van Ostade sich an die Spitze der neuen holländischen Genremalerei stellte.

Er scheint früh in Ruf gekommen zu sein durch die außerordentliche Feinheit und Vollkommenheit in seiner Malweise. Die Sage berichtet, er habe sich gezwungen dem Genre zugewandt. Was dabei wahr und erdichtet, ist schwer zu scheiden. Nach ihr hätte er sich zuerst hauptsächlich auf das Portraitiren verlegt. Aber er habe durch seine Langsamkeit alle Besteller in Verzweiflung gebracht; aus Langweile hätten die Personen, die ihm saßen, dann auch noch so verdrossen ausgesehen, daß ihr Bild weder ähnlich noch günstig ausfiel. — In Dov's Mal-

zimmer ging es, wie man sieht, nicht her wie bei Rubens oder van Dyck. — Die Frau Spiering, Gattin des noch zu nennenden Schwedischen Agenten, habe ihm allein für eine, auf dem Lehnstuhl ruhende Hand in ihrem Bilde 5 Tage sitzen müssen. Durch solche Geduldsproben sei es Jedermann verleidet, sich von ihm malen zu lassen, und er habe vom Portrait absehen und sich seinem Genre zuwenden müssen, wo er keine Anderen quälte. Hübsch im Anekdotenstil erfunden, weiter kann man über die Erzählung nichts sagen.

Wie dem aber auch sei, Dov's Kraft lag anderswo als im einfachen Portrait. Er war ein Erzähler, ein Helldunkel-, ein Haus- und Stillebenpoet, ein Virtuos neuer Gefühle und neuer Technik. Seine Eigenthümlichkeiten mögen allerdings dazugekommen sein, ihm die stille Arbeit, in der er nur seiner eignen Gedankenwelt diene, lieber zu machen, als sich den Anforderungen der Portraitbesteller zu fügen. Und da jene ihm den reichsten Erwerb, den er wünschen konnte, einbrachte, warum sich dann nicht auf sie beschränken?

So zauberte er auf seiner großfenstrigen Malstube über dem stillen Wasser seine Welt voll winziger Männlein und Weiblein, Jung und Alt, wie's kam, Alles voll Leben, Humor und innerer Erfülltheit und Alles gleich in einer Gemüthlichkeit und charakteristischen Klarheit, wie es nur ein Sonntagskind sieht. Je zum Menschen gehört, was ihm wichtig ist. Der Künstler, der einen Müller schildern will, muß sich auch auf das Mehl verstehen, der einen Reiter, auf das Pferd; zu einem Trinker gehört die Kanne, zu einer Magd die Küche mit Töpfen und Kesseln; zu einem Stall das Strohband und der Besen, zu einer vornehmen Dame das Seidenkleid und die Spitzen. Was anderswo Beiwerk, wird im Genre ein Theil der Hauptsache. Und weiter, wo die Idee des Werkes in der Ruhe und der Harmonie beruht, da kann die Ausführung nicht keck und phantastisch-draftisch sein. Das Ganze muß der gleiche Geist durchwallen, daß Idee und Form zusammenfallen. Dov war in dieser Beziehung durchaus mit sich im Reinen und ließ sich weder durch italienisirenden Idealismus, noch durch den keck draftischen Realismus beeinflussen. Prügeleien beoffener, grotesker Bauern, wie Brouwer sie darstellte, hätte er auch wohl »genialer« hingestrichen; so aber ließ er die Spötter über seine Weise lachen und blieb ruhig bei seinem Leisten.

Wir haben über seine Persönlichkeit und sein Leben nur die Berichte von Sandrart und die daran geknüpften, im beliebten Künstler-Münchhausen-Stil ausgezierten Erweiterungen, welche den fauberen Feinmaler charakterisiren und cariciren.

Danach ist aus dem verwegenen Kletterer der Glaserzeit ein Original der Geduld und der Reinlichkeitsmanie geworden. Er ist ein Staubnarr, der alle Extravaganzen der Reinlichkeitsbeseffenen des darin fruchtbaren Hollands in Schatten stellt. Kavalier Meister Sandrart und der von Schwänken volle und tolle Bamboccio-Pieter van Laar haben ihn interviewt. Gerard hat ihnen alle seine Gemälde gezeigt, die fertigen, wie die noch in Arbeit befindlichen. Sie haben seine Kunst höchlichst bewundert und waren im Besonderen über die Malerei eines Besenstiels erstaunt, worauf aber Dov ihnen antwortete, daß er an ihm noch 3 Tage zu malen habe. Glorreich erfunden, oder Gerard hat seine Besucher mit glorreichem Humor anlaufen lassen! Seine Farben rieb, seine Pinsel machte er selbst, heißt es. Von seinem Getreibe im Atelier erhalten wir ein Bild im besten Molière-Stil. Dov haßt und fürchtet als schlimmsten Feind den Staub. Er wohnt

deshalb am Waffer, auf das fein Malfenfter ficht. Er betritt vorfichtig fein Atelier, bleibt ftehen, bis der durch das Thüröffnen aufgewirbelte Staub fih gelegt hat, nähert fih Schritt um Schritt feinem Malerftuhl, bleibt eine Zeit lang regungslos und hält den Athem an. Wenn fein Feind wieder zur Ruhe gekommen ift, fhließt er feinen Malkaften auf und beginnt fein Werk.

Der tolle Knirps und Bendbruder Bamboots, der als ein Sack mit zwei Stiefeln daran vor der verblüfften Wache durch das Thor Roms jagen konnte, das Bambocciadengenie in Freibeutern, Gefindel, Mähren, Kötern und Räuberftücken und Meifter Sandrart vom grofsen Stil haben fih, wie man ficht, weidlich über den Leidener Feinmaler und Philifter amüfirt; wie oft fie wohl die hübfche Atelier-Jagdgefchichte von dem Befenftiel erzählt haben!

Fünf Tage für eine Hand und drei Tage noch zur Vollendung eines fchon von Kennern für fertig gehaltenen Befenftiels! Die Rechnung führt freilich zu Methufalem's Alter, wenn man danach die Zeit für die von Dov gefchaffenen Werke bemifst. Schon Houbraken bemerkt dies und nennt jene Angaben beinahe unglaublich; Gerard müffe fehr fleifsig gewesen fein, um fo Vieles fo trefflich zu vollenden.

Wir haben des Weiteren fehr wenig Nachrichten über Dov. Das Register der St. Lucas-Gilde von Leiden läfst vermuthen, dafs er zwei Mal längere Zeit außerhalb Leidens gewohnt hat. Aber wo? Darüber fehlt jede Muthmaßung. Seine Gildenbeiträge find ausgefallen von 1651—58 und wieder von 1668—1673. Wohnte er auf dem Lande in ftaublofem Grün? Oder in welche andere Stadt ift er gezogen? Von hohen Gönnern ift er wohl nicht anderswohin berufen, denn dergleichen hätte die fpätere, fchon vornehmfüchtige Zeit nicht vergeffen. Seine Eltern find übrigens gegen 1657 geftorben, in welchem Jahre er feinen Erbantheil am väterlichen Haufe erhielt.

Seine Werke waren fogleich hoch gefchätzt und wurden dann der Stolz feiner Landsleute. Die Vorfteher der oftindifchen Compagnie kauften von ihm ein Bild um 4000 Gulden, um es Karl II. bei feiner Rückreife nach England (1660) zu geben. Und gewifs, etwas charakteriftifcher Holländifches als ein fchöner Dov war fchwer zu finden. Es wird berichtet, dafs ein Herr Spiering, welcher Agent der Krone Schweden war, an Dov jährlich 1000 Gulden zahlte, um das Vorkaufsrecht bei feinen Bildern zu haben.

Aus der Haarlem'schen Courant vom 26. Sept. 1665 hat Kramm noch folgende Ankündigung einer Ausstellung von Dov'schen Gemälden in Leiden beigebracht: »Im Haufe von Monf. Hanoth, dem Rathhaus gegenüber, können jeden Tag, ausgenommen Sonntag, von 11—12 Uhr 29 allerherrlichft gemalte und wunderbar durch den kunftvollen berühmten Herrn Gerard Dov ausgeführte Bilder befehen werden« . . (Es wird gebeten, der Armen freigebig zu gedenken, zu welchem Zwecke eine Büchfe im Zimmer aufgefellt ift). »So Jemand Luft hat, die ganze Sammlung zu kaufen, beliebe er, mit dem Befitzer darüber zu fprechen.« Kramm bemerkt, man müffe danach wohl Monf. Hanoth für den Befitzer diefer Menge von Bildern Dov's halten, welche doch einen fehr hohen Werth repräfentirten. Möglicher Weife aber könnte ja Gerard Dov felber die Ausstellung in dem dafür beffer gelegenen und des guten Zwecks wegen ihm dazu angebotenen Haufe des Herrn Hanoth veranftaltet haben. Dov wohnte zu Leiden am Galgenwaffer (Rhein) im Nordende. Weitere Nachrichten giebt es über ihn nicht. Das Begräbnifsbuch



verzeichnet folgendermaßen seinen Tod: »Begraben in der Peterskirche auf dem Bollwerk 9. Febr. 1675 Gerrit Dov, Maler.«

Ein Meister der holländischen Schule der besten Zeit, zeigt Dov deren bekannte Vorzüge: er ist unverwundlich durch Wahrheit und Naivetät der Auffassung, unübertrefflich in der Harmonie des Ganzen, welche malerisch die hohe Kunst und Virtuosität ganz vergessen läßt. Personen, Handlung, Umgebung, Stimmung — es ist immer ein einziges Werk. Die Personen sind so voll bei der Sache, so ehrlich mitten drin in ihrem Leben, so natürlich belauft, wie wir das auch schon von Dov's großen Nebenmeistern zu rühmen hatten, daß sie für den Beschauer sogleich von Wichtigkeit werden, der hier ein wirkliches Stück Leben erkennt. Unzweifelhaft liefen auch bei ihm Atelier-Hilfen und Bilder seiner reiferen Schüler und Gefellen mit unter, welche etwa nach kleinen Skizzen, wie die Meister sie zur Vorlage für die Besteller malten, ein Bild so weit vollenden mußten, daß der Meister nur die letzte Hand daran zu legen brauchte.

(Wir sehen hiebei von Ausnahmswerken ab, bei denen allerdings auch Dov der sich steigenden Vorliebe der Zeit für virtuose Kunstleistungen nachgegeben hat, oder welche auch Nachahmern zugeschrieben werden könnten.) Bei den guten Dov's denkt man nicht an Composition, noch an künstlerische Abwägungen, weil man über der Natürlichkeit die Kunst vergißt und ein directes Abbild der Natur zu sehen meint.

Dov's Bilder sind durchgehends von kleinem Format. Selten sind Darstellungen, wie die des »blinden Tobias« der Arundel-Sammlung von 3 zu 4 Fuß und »eine alte Frau«  $\frac{2}{3}$  lebensgroß des Herrn Smirnow in Petersburg (Waagen). Die Vorwürfe sind einfach; meistens begnügt er sich mit wenigen Personen, oft mit einer einzigen. Geben wir zur Charakteristik Waagen's Aufzeichnung seiner Bilder in der Ermitage: Das Bildniß eines lebenden Mannes — Eine innerhalb der Brüstung eines rundbogigen Fensters stehende alte Frau hält in der einen Hand einen Häring und betrachtet ein Stück Geld in der anderen Hand, neben ihr ein Knabe — Innerhalb der Brüstung eines Bogenfensters ist ein Doctor sehr emsig mit der Betrachtung eines von ihm emporgehaltenen Uringlases beschäftigt; eine ältliche Frau erwartet mit gefalteten Händen ängstlich seinen Ausspruch, welcher durch einen von der Decke herabhängenden Amor angedeutet ist — Eine Häringsverkäuferin, ähnlich wie oben — Der Künstler selbst, welcher in einer Fensterbrüstung stehend auf der Violine spielt — Eine ältliche lebende Frau — Eine an einem Bogenfenster sitzende Frau, welche Garn abwindet — Das Bildniß eines jungen Mannes — Ein Einsiedler . . . Bilder, wie die nun folgenden 3 Stücke: »nacktes junges Mädchen am Waffer, nackte junge Frau im Begriff zu baden, nackter junger Mann im Begriff zu baden« sind Ausnahmen, die man sonst nirgends mehr von ihm findet.

Will der Maler eine Scene im Zimmer darstellen, so fragt es sich, welchen Standpunkt er für die Aufnahme wählen soll, einen wirklichen, etwa in der Ecke des Zimmers selbst, wodurch aber für das Bild große Ungelegenheiten kommen, da der Betrachter trotz der »Naturwirklichkeit« durch die kurzen Perspektiven und sogenannten Anamorphosen leicht sich im ästhetischen Genuße gestört findet, oder einen idealen Standpunkt, weiter entfernt, so daß die dazwischenliegende Wand fortgedacht wird. Heute gilt Letzteres als Regel; man denkt sich so weit zurück, daß man das Ganze mit einem Blicke umfassen kann, ohne den

Kopf zu bewegen und dafs dadurch die übermäßigen Verkürzungen vermieden werden. (Die gewöhnliche Regel ist nach Ch. Blanc, dafs man dreimal weiter, als die Höhe eines Gegenstandes beträgt, von ihm abstehen mufs, um ihn richtig zu sehen.)

Dov und Genossen haben damals die anzuwendende beste Methode für Inte-



*F.A. Joerdens, del. sc.*

Die Wasserfüchtige. Gruppe aus dem Gemälde im Louvre.

rieurs gefunden; gern freilich halfen sie sich in der allereinfachsten Weise, die ihnen, wie früher schon auseinandergelegt worden, auch noch den erwünschtesten Wechsel von Licht und Dunkel gewährte, indem sie durch ein Fenster in's Zimmer hineinschauen lassen. Dov hat sich, wie schon das obige Verzeichniß beweist, mit Vorliebe dieses Kunstgriffs bedient. Schildern wir noch ein solches Bild. Wir sehen z. B. durch ein breites offenes Fenster in das Zimmer eines Zahnarztes. Auf der Fensterbrüstung steht ein Blumentopf mit blühenden Nelken; daneben

verkünden eine Messingschale, eine Tinkurflasche und eine große Muschel das Handwerk. Unter der Zimmerdecke sieht man das weitere Wahrzeichen der damaligen Aesculapföhne niederer Art, ein ausgestopftes Crocodil schweben. Vorn im Licht des Fensters sitzt in dem Marter-Lehnstuhl ein bärtiger Mann, dessen hohlen Zahn ein junger wohlgepflegter Arzt untersucht. Die Sonde trifft gerade den wunden Nerv. Der Patient, dem der Chirurg den Kopf leicht hintenüberdrückt, packt krampfhaft mit der Linken die Lehne; die Rechte, die er geballt hat, um den Schmerz zu erdrücken, zuckt empor. Das Auge ist schmerzlich, bei dem hintenübergeneigten Kopf und geöffneten Mund, nach oben gedreht gegen die Decke gerichtet. Man fühlt das Zucken durch alle Fibern nach, wozu die gleichmüthige Sicherheit des Operators so wahrheitsgetreu contrastirt. Weiter zurück steht eine alte Frau, ihren Korb auf dem Arm, die Hände in Angst und Aufregung über die beginnende Operation gefaltet, die Augen weit geöffnet, den zahnlosen Mund in Schmerz niedergezogen — die drei Personen in dem stummen Spiel ein Bild der feinsten Charakteristik. — Zu einer feinen Stimmung gehört eine einfache Farbenscala. Dov ist darin der Schüler Rembrandt's. Das Stück Vorhang unter dem Fensterbogen ist roth; Stuhl, Nelkentopf, Unterkleider sind rothbräunlich; Oberkleider und Hintergrund sind ganz unbestimmt blau-grünlich-grau. (Das Bild, eines der schönsten von Dov, welche wir kennen, befindet sich in der Großherzogl. Gemälde-Sammlung zu Schwerin; um ein anderes zu Ludwigs-lust befindliches hätte ein Herzog von Mecklenburg fast das Leben verloren, als er es beim Brande des Schlosses aus dem brennenden Zimmer rettete).

Auch Dov wendet, wie A. v. Ostade, gern das Doppellicht für seine Interieurs an, indem er von vorn helles Licht, durch ein weiter zurückliegendes Seitenfenster ein mattes Licht einfallen läßt, wodurch er die tieferen Räume des Gemaches mit Dämmerung erfüllt und der Hell-Dunkel-Phantasie ihr Spiel giebt.

Vielfach malte Dov Bilder mit Kerzenbeleuchtung. Die Lichteffecte und Liebhaberei kamen zu ihm über Caravaggio, Elzheimer, Honthorst und Rembrandt. Seine besten Werke gehören zum Trefflichsten der Art. Die einfacheren sind uns dabei meistens die liebsten. Am berühmtesten ist seine Abendschule im Trippenhuis von Amsterdam. Die verschiedenen Gruppen hantiren beim Schein von vier Kerzen und einer Laterne in dem großen nächtlich dämmerigen Raum. Die Feinheit der Malerei ist außerordentlich, doch hat der Maler hier zuviel Kunststück geliefert; es ist ausnahmsweise pastellartig wie mit der Pinself Spitze hingetüpfelt. Das Bild wurde 1766 für 4000, im Jahre 1808 für 17,500 Gulden verkauft. — Eins der berühmtesten Bilder von Dov ist »die wasserfüchtige Frau« im Louvre. Der Kurfürst von der Pfalz kaufte es seiner Zeit für 35000 Gulden, um damit dem Prinzen Eugen ein Geschenk zu machen. Aus dessen Erbschaft kam es nach Turin, von wo es General Clauzel für Paris annectirte. Bei der Herausgabe der Kunstschatze zahlte Frankreich an Sardinien 100,000 Frs., um es zu behalten.

Wir wissen bei unserem Meister keine rechten Unterschiede der Malweise nach den Jahren anzugeben, daß er nun etwa nach der Lehrzeit bei Rembrandt anders als später, daß er eine Epoche hindurch das Licht goldiger, die Schatten tiefer gehalten, die Farben fetter, saftiger, danach wieder dünner verwandt habe. (Es ist uns unbekannt, von wann seine frühesten Bilder datiren.) Die Bilder zeigen Unterschiede während derselben Altersepoche. Das reizende Bild »die junge

Mutter« im Haag, wo die junge Frau so herrlich lebendig blickt, zeigt das Kind mit dem großen Kopf ganz Rembrandtisch blickend. Und doch ist es 28 Jahre nach beendeter Lehrzeit gemalt. Auch ein Bild vom Jahre 1665 bezeichnet Waagen als noch »immer in dem klaren goldigen Ton an Rembrandt erinnernd«. Die Erinnerung hat, wie man sieht, lange gedauert.

Oft hat Gerard sich selbst gemalt, mit Palette, Violine, Pfeife u. s. w. Hierbei und bei den Eremitenbildern haben wir unwillkürlich Luft, uns an die Atelier-Bilder zu erinnern, wo der Schüler etwa ein Portrait des Meisters verändern mußte, den er ja stets vor Augen hatte, und wo der Meister das Bild dann übergeng, um es für die Liebhaber seiner malerischen Hoheit auf dem Atelier in Vorrath zu haben.

Schüler und Nebenbuhler eiferten dem Meister nach. Uebertroffen hat ihn Keiner in den Augen der Kenner. Einem Leben voll höchster Anerkennung unter feinem Volke ist bei Gerard Dov auch der stete Nachruhm gefolgt und ihm bis auf den heutigen Tag treu geblieben.

Von den Bildern Dov's seien in den hauptsächlichsten Galerien des Festlandes noch die folgenden erwähnt:

In den Uffizien zu Florenz: Nr. 449 Selbstportrait des Künstlers, ziemlich kleinlich, verdorben. Nr. 786: die Abendchule, besonders gutes Bild für Beleuchtung, weiche Behandlung. Nr. 926: Die Kuchenverkäuferin, ein Werk ersten Ranges von schönster Erhaltung unter dem Einflusse der besten Zeit Rembrandt's; um 1640-1645 entstanden.

Im Louvre in Paris: Unter den 11 Nummern, welche der Katalog aufführt (Nr. 121—131), sind hervorzuheben als sein Hauptwerk die oben erwähnte »wasserfichtige Frau«, die holländische Köchin, die Vorlesung aus der Bibel, die Gewürzkrämerin.

In der Ermitage zu Petersburg unter Nr. 903—914 des Kataloges zwölf sämmtlich echte Bilder, von denen besonders hervorzuheben Nr. 909: Eine an einem Bogenfenster sitzende Frau ist beschäftigt, Garn abzuwickeln (gest. von Wille unter dem Titel: La devideuse, voll Reiz der Auffassung und Mache. Nr. 913: Eine lesende Alte gest. von Wille unter dem Titel: La liseuse) gleichwerthig mit dem vorigen.

Im Belvedere zu Wien. Grünes Cab.: Nr. 20: Der Arzt, ein Uringlas am Fenster betrachtend, bez. 1653; bei aller sauberen Durchführung doch nicht auf der vollen Höhe des Meisters. Ebenda Nr. 52: Eine Alte, Blumen am Fenster begießend, aus der frühen Zeit, hell und farbig, sehr durchgeführt, etwas nüchtern.

In Berlin. Drei Bilder, darunter Nr. 843: Eine Maria Magdalena mit gefalteten Händen reuevoll zum Himmel blickend, ganz außerhalb feiner Sphäre und daher unbefriedigend, und Nr. 854: Eine Köchin mit einem Licht in ihr Vorrathszimmer tretend, von feiner trefflicher Durchführung.

Gdov

Signatur von Gerard Dov.

## Frans van Mieris.

Geb. in Leiden 1635; gest. daselbst 1681.

Frans van Mieris, der berühmte Leidener Fein- und Kleinmaler, ist am 16. April 1635 geboren. Jan Swammerdam, der große Entdecker im Reiche des Mikroskopisch-Kleinen, geboren in Amsterdam, Student in Leiden, war nur zwei Jahre jünger. Man sieht, es herrschte ein Zug zum Kleinen hin; Lust und Leidenschaft dafür lag damals in Holland in der Luft. Wissenschaft und Kunst entsprachen auch hierin einander, wie sie dies für andere physikalische Bestrebungen thaten, welche in der Kunst Rembrandt van Rijn als ihren größten Vertreter hatten.

Der Vater von Frans war der Silberschmied, nach Anderen Goldschmied und Diamantenschleifer, Jan Bastiaensz., genannt van Mieris, zu Leiden. Unter seinen dreiundzwanzig, in rechtmäßiger Ehe erzeugten Kindern — wie uns sein Urenkel berichtet — zeichnete Frans sich schon früh durch malerische Begabung so sehr aus, daß Jan ihn, besonders auf Zureden seines Gönners, des Herrn W. van Heemskerk, zum Maler bestimmte und ihn erst zu dem damals angesehenen Glas-maler und Zeichenlehrer Abraham Torenvliet und danach mit Rücksicht auf die ausgezeichneten Fortschritte zu Gerard Dov in die Lehre gab.

Dov nannte Frans bald den Fürsten seiner Lehrlinge, der den Preis über alle davontrage. Houbraken berichtet, daß Frans, um auch eine breitere Pinselführung zu lernen, zu Adriaen van den Tempel (dem trefflichen Portraitisten mit Hinneigung zur van Dyckischen Nobleffe) gethan sei. Doch da er mehr Lust zur Feinmalerei gehabt habe, sei er zu Dov zurückgekehrt und bei ihm geblieben, bis er als selbständiger Meister aufgetreten. Unserer Vermuthung nach könnte er gerade bei van den Tempel die Neigung, höhere Lebensclassen darzustellen, ausgebildet haben.

Frans errang schnell hohen Ruhm, sobald er mit seinen Bildchen seinem Lehrer, Terborch, Metzu und Genossen zur Seite trat. Er traf den Modegeschmack, den die älteren Meister ausgebildet hatten, und den er nun gleichsam noch verfeinerte, wie er sie denn auch durch Feinheit und Kleinheit und Eleganz zu überbieten suchte.

Auch er ist wieder ein Muster für die damalige Höhe der künstlerischen Ausbildung, für das Einleben der jungen Maler vom Knabenalter an mit Augen und Hand in die schwierigsten Vorkommnisse ihrer Kunst. Bei dem Meister erwachsend, lernen sie von ihm sehen und malen, als wenn es einen Zweifel hinsichtlich der Wege und der Absichten gar nicht gebe.

Frans nahm wie Dov und Terborch und sein Altersgenosse Metzu die zu schildernden Vorgänge aus dem wirklichen Leben, besonders aus dem der mitt-

lernen und vornehmeren Stände: gemüthlich einfache Scenen ohne Befonderheiten und Tendenz hinsichtlich des Geführenden; die Kunst sich selbst Zweck durch feine Charakteristik des Dargestellten und malerisch-technische Vollendung. Die damaligen Meister dachten wohl nicht genau so, aber handelten nach den Worten Goethe's: »Wo der Kunst der Gegenstand gleichgiltig, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur der Träger ist, da ist die höchste Höhe«.



Mieris an der Staffelei. Dresdener Galerie.

So finden wir denn hier wieder die allbekannten Vorwürfe: Damen in Sammet und Seide mit der Laute oder an der Toilette, Gesellschafts-Visite mit Pagen, Windhund, Schooshund, ärztlicher Krankenbesuch, Raucher und Trinker, der Künstler in seiner Werkstatt, mit seiner Frau, Kinder mit Seifenblasen, dazu eine Kaufladenscene und Aehnliches.

Das ist mit feiner Charakteristik dargestellt und mit bewundernswerther Vollendung gemalt. Die Farbe ist so mild, zart und schmelzend, wie satt und tief. Sie

glüht und leuchtet oder verdämmt, wie sie soll. Die Magie des Helldunkels, die feinen Abtönungen vom Licht zum Schatten, das Leuchten und Glänzen, besonders auch aus dem Dunklen, die Zauber der Reflexe (und damit die Kunst, Seide und Sammet und Schmuck zu malen), die Harmonie der Farben, welche schon wohlthätig auf das Auge wirken, ehe man noch Formen und Gegenstand des Bildes erkennt — all das hat Frans von seinem Meister und den älteren Zeitgenossen mit eigener hoher Begabung gelernt.

Er hat die Fein-Kunst nach dieser Richtung in manchen Beziehungen auf die Spitze getrieben. In Seidenzeugen, Pelzen mit Sammet befüßt, wurde er mit Netfcher wohl über Alle geftellt. Frans galt dafür, daß er, mit Laireffe zu fprechen, feinem Meister in »het zuivere Modern« nicht allein zierlich und nett nachgefolgt fei, fondern in einigen Dingen ihn weit übertroffen habe.

Aber er kommt im Ganzen nun doch den älteren Dov, Terborch, Adriaen van Oftade nicht gleich. Er ift doch ein Nachfolger und nicht fo urfprünglich; an Selbständigkeit, Erfülltheit, Tiefe, Humor und genialer Gefaltung neu gewonnenen Inhalts erreicht er fie nicht. Ift er auch in feinen besten Werken gleich Metzu kein Epigone, und Keinem untergeordnet, fo hat er doch im Ganzen nicht die Vollkraft und tritt in das Virtuofenthum hinüber. Allerdings ift nicht zu vergeffen, daß gerade die Käufer oft die technifchen Kunftftückchen zühöchst fchätzten und am theuerften bezahlten; fodann haben wir für manche leerere, unter feinem Namen gehende Bilder wohl auch wieder feine Schüler und die Nachahmer in Betracht zu ziehen. Der Bilderschwindel mit Copien war gegen Ende des Jahrhunderts in Holland grofs. Einzelne Kunsthändler fcheinen eigene Werkftätten dafür gehabt zu haben. Der junge Adriaen van der Werff konnte z. B. Mieris copiren, daß feine Copie bei den Kennern in Leiden für einen echten Mieris galt.

Frans' Bildchen zählten zu den gefeiertften und beftbezahlten Lieblingen des paßionirten Bilder-Publicums Hollands und der Fremde. Welcher Gegenfatz gegen Rembrandt! Ein Bild von diefem, fo dick gefchmiert, daß man es bei der Nafe des Portraits vom Boden aufheben konnte, und ein Bildchen von Mieris! Und doch ftammte diefer durch feinen Lehrer Dov aus des jungen van Rijn's Werkftatt. Der Weg in's Feine und die Form, der Weg in's Breite und in die Idee!

Bei Mieris entzündete fich der Enthusiasmus, den feine Werke erregten, allerdings nicht an der grofsen Kunftidee. Ein Anderes fpielte da hinein. Zur wirklichen Kunftfreude kam für feine Bildchen der Kleinod- und Schmuck-Paroxismus, der ja auch heutzutage mit dem Intereffe für das feine Kunftgewerbe wieder fehr bekannte und gepflegte. Ein guter Mieris war ein Bijou von Feinheit, Vollendung, Zierlichkeit, gefälliger Anfchauung und Farben-Erfreulichkeit, ein Unicum als faubere, gefchmackvoll feine Arbeit, eine Koftbarkeit fomit, wie in ihrer Art eine herrliche Camee oder ein die Augen entzückendes Gefchmeide von Perlen und Edelsteinen. Dergleichen findet, und mit Recht, immer feine Verehrer. Und Mieris entzückte feine Zeit und ift in feiner Art auch dauernd.

Von des Meifters Leben ift bis auf eine Anekdote wenig zu vermelden.

Er zählte zu feinen Gönnern aufser Herrn van Heemskerck, der ihm noch Grabverfe dichtete, die Herren Vredenburg, Gerards und Profeffor Silvius, welcher Letzterer fich bei feinen Bildern das Vorkaufsrecht ausbedungen hatte, und durch den er auch ein Bild für den Erzherzog von Oefterreich zu malen bekam, das ihm 1000 Gulden eintrug und den Antrag, gegen 1000 Reichsthr. jährlichen Ge-

halts nach Wien überzufiedeln. Unter dem Vorwande, daß seine Frau sich nicht dazu verstehen könne, lehnte Mieris den Antrag ab. (Das Bild ist die berühmte »Seidenhändlerin« in der Wiener Galerie: ein Frauchen bedient in einem Seidenladen einen Kavalier; ihr Mann im Hintergrunde.)

Berühmt waren in Holland die Bilder, die er für den Kunstfreund Cornelis Paats malte. Für eins von dessen Cabinetstückchen, eine in Ohnmacht gefallene junge Dame mit einem Arzt und einer weinenden alten Frau, bot der Großherzog von Toscana vergebens 3000 Gulden. Paats selber zahlte ihm für jede Stunde Arbeit daran einen Goldducaten; das Bildchen kam ihm damit auf 1500 Gulden zu stehen. (Siehe im Anhang: »Die kranke Frau des Mieris« in dem Münchner Pinakotheks-Katalog. Eine gute Copie von Jacob Dorner d. Aelt. im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. nach Prof. Dr. R. Marggraff.) Dies Kunststückchen, sagt Houbraken wurde für ein Wunder des Pinsels gehalten, und nach ihm hatte W. v. Heemskerck Grund, unter das gezeichnete Selbstportrait des Meisters zu schreiben:

So konnte Mieris' Hand, mit Kohl' und Kreide nur,  
Auf Pergament selbst seines Wefens Formen geben.  
Doch wer will Wunder sehn von edler lebendem Leben,  
Der schau, wie malend er wettkämpft mit der Natur.  
Säh'n dies Parrhasius und Zeuxis, Beide stritten  
Nur noch, wer ihm den Kranz der Ehren sollte bieten.

Es ist das durch Blooteling reproducirte Portrait, darunter diese Widmung stand.

Mieris »hat die Ehre gehabt,« erzählt Houbraken, »daß der Großherzog von Toscana ihn aus Hochachtung, welche er vor seiner Kunst hatte, zu Leiden besuchte. Und da er verschiedene Kunstwerkchen sah, welche halb oder großentheils vollendet waren, fiel sein Auge und danach sein Wohlgefallen so kräftig auf eines derselben, daß er den Künstler bat, es so schnell wie möglich fertig zu machen. Darauf war dargestellt eine Gesellschaft von Jungfrauen; vorne stand eine von ihnen im weißem Atlas mit einer Laute in der Hand; sie schien von einem mit grünem Sammet überzogenen Stuhle hinter ihr aufgestanden; neben ihr stand eine andere mit einem Mäntelchen von purpurnem Sammet, besetzt mit weißem Pelz, darunter ein Atlaskleid; sie hielt in der Rechten einen Weinpokal, den sie an den Mund setzte, während ein kleiner Bedienter mit einem silbernen Präsentirteller auf den geleerten zu warten schien; gegenüber ein hübscher vornehmer Herr mit einem schwarzen Sammetmantel; daneben ein Tisch, mit einem kostbaren Teppich bedeckt, und darauf eine Schüssel voll Confituren und ein daraus naschender Affe, der sich unter einem aufgeschobenen Vorhang zeigte; im Hintergrunde sah man eine weite, prächtig gebaute Galerie und darin einen Herrn und eine Dame bei einander stehen und plaudern.« Das Bildchen habe dem Großherzog nach seiner Vollendung so wohl gefallen, daß er dafür 1000 Reichsthaler zahlte. Doch das ausgezeichnetste von Mieris' Pinsel sei nach dem Urtheil der besten Kunstkenner in der berühmten Kunstsammlung des Kurfürsten von der Pfalz gewesen.

Mehrere Bilder hatte Mieris für den Großherzog von Toscana zu liefern, bis eine Verstimmung zwischen Besteller und Maler eintrat. Nach Houbraken's Angabe wäre dies dadurch gekommen, daß er für ein schönes Bild — sein eigenes Portrait in Lebensgröße, wie er ein kleines Bildchen zeigt, darauf ein Klavier-



Unterricht abgebildet ist — schlechten Dank bekommen habe, weil ein Höfling, dem er etwas verweigert hatte, ihn beim Großherzog in Ungunst brachte. Nach Andern (siehe Becker: Kunst und Künstler) sei dieser mit dem in den Uffizien befindlichen Bilde des Malers mit seiner Familie unzufrieden gewesen.

Mieris hatte Humor und verstand sich auf die Wissenschaft eines guten Trunks, wie schon sein Bild, »ein stiller Trinker« Jedem darthun kann. Wenn die Nachrichten über Gerard Dov in Sandrart's Erzählung von seinem Besuche bei dem staubscheuen Meister gipfeln, so haben wir bei Frans van Mieris das Gegenstück in der Ueberlieferung von seinem Umgange mit Jan Steen und dem Unfall, der ihm zu der Anrühigkeit jener Freundschaft auch noch beinahe das Leben gekostet hätte. Frans »war ein besonders guter Freund von Jan Steen (so wollen wir Houbraken diese Kneiphistorie wörtlich nacherzählen), und liebte seine Poffen so sehr, daß er auf seine Gesellschaft ganz vernarrt war und ihn oft besuchte. Aber als Jan Steen mehr und mehr sich dem Trunke ergab (wer mit Pech umgeht, sagt das holländische Sprichwort, besudelt sich), da geschah es denn auch wohl mal, daß unser Mieris sich im Maafs beim Trinken vergaß. Wer, sagt Seneca, ist zu allen Stunden gleich weise?

»Als Jan später einen Schenkladen einrichtete und ein Verkäufer nasser Waare wurde, besuchte Mieris ihn zuweilen. Und wenn der Keller leer und die Kneipe geschlossen war, so lockte er Mieris anderswohin mit sich, wo dieser den Jan, der immer Durst hatte, für seine putzigen Geschichten mit Trank erlabte, wodurch er dann zuweilen in den späten Abend hinein sich aufhalten ließ.

»Ein schlimmeres Ende hätte es nehmen können, als Mieris einst nach der Trennung von Jan spät an einem dunklen Abend allein zur Langeburg kam, und über den Schmutzhaufen eines aufgegrabenen verstopften Abzugsgrabens strauchelnd, Hals über Kopf dahinein fiel, so daß er kaum einen Laut von sich geben konnte, noch um Hilfe rufen. Kein Unglück, sagt das Sprichwort, ohne sein Glück. Ein Schuhflicker saß in seiner Bude noch spät an der Arbeit und sang sich ein Döntjen. Seine Frau, die ihm nährend oder stopfend Gesellschaft leistete, hörte ein Gestrampel und Geruf, worauf sie zu ihrem Manne sagte: hör auf, hör auf zu singen, ich höre Jemand wie in Noth rufen. Sogleich nahm sie die Lampe, lief auf das Geräusch zu und sah ihn denn jämmerlich in die Modde gesunken, rief ihren Mann, der in aller Eile herzurannte und ihn daraus rettete. Sie segten nun, so gut sie konnten, den Schmutz von seinen Kleidern ab und sahen mehr und mehr an seinem Sammetrock mit goldnen Knöpfen, daß es ein vornehmer Mann sein müsse, der durch die Dunkelheit zu dem Unfall gekommen wäre. Sie brachten ihn auf ihre obere Wohnung, reinigten ihn ganz, zündeten Feuer an, gaben ihm ein wenig Brantwein, da er gar nicht zu sich kommen konnte, und legten ihn auf Kissen vor dem Feuer nieder, damit er warm würde, denn es war im Spätjahr und kalt. Nachdem er durch die Wärme und Pflege in tiefen Schlaf gefallen war, kam er wieder zu sich und war über sich sehr verlegen und wegen des ihm passirten Unfalls beschämt. Er gab sich nicht zu erkennen, sondern schlich sich, sobald der Tag nur zu grauen anfang, still hinweg nach Hause.

»Nichts wird schneller vergessen, als Dankbarkeit, sagt das gemeine Sprichwort. Doch er dachte wohl daran und bewies das Gegentheil. Er nahm ein Bildchen her und arbeitete zeitweise mit Lust daran, bis es nach Verlauf von zwei Jahren endlich fertig war. Dann nahm er bei Schummerabend das Bild-

chen unter feinen Mantel und ging nach des Schuhflicker's Wohnung, wo er die Frau zu Hauſe fand, die er, um zu wiſſen, ob ſie die richtige ſei, fragte, ob ſie vor längerer Zeit nicht Jemand, der in einen Abzugsgraben gefallen wäre, mit Hilfe ihres Mannes daraus gerettet hätte. Die Frau ſagte: ja; aber ſie wiſſe nicht, wer es geweſen ſei. Da iſt auch nichts daran gelegen, antwortete er, holte dabei das Bildchen unter ſeinem Mantel vor, gab es ihr in die Hand und ſagte: Da, bewahrt das kleine Bild gut, es iſt für den Dienſt, den Ihr mir geleiſtet habt; doch wollt Ihr lieber Geld dafür, bringt's zu dem Herrn Paats — und er ging,



Der Keſſelflicker. Dresdener Galerie.

ohne ſich zu nennen, fort. Wahrlich, das Muſter eines dankbaren und edelmüthigen Geiſtes.

»Die Frau, welche in der Ueberrafchung auf dieſe Rede nicht weiter Acht gegeben hatte, war es wohl zufrieden, und ließ dieſen und jenen Nachbarn es ſehen, die es dann priefen und ſagten, daß es viel Geld werth ſei, worauf ſie Luft bekam, doch zu wiſſen, wie es damit wäre, und ſich vornahm, zu dem Bürgermeiſter Jakob van der Maas auf dem Heugraben — bei dem ſie früher als Mädchen gedient hatte — zu gehen, um es dem zu zeigen. Sie that ſo; er ſah fogleich, daß es ein Bild von Mieris ſei und fragte, wie ſie dazu gekommen, und was für ein Mann es geweſen, der es ihr gegeben. Sie erzählte den ganzen Verlauf der Geſchichte, die ihr das Gefchenk eingetragen hatte. Dadurch wurde der Vorfall bekannt und kam unter die Leute.

»Als die Frau hörte, daß es wohl 100 Ducaten werth ſei, meinte ſie, ihr

alter Herr triebe mit ihr seinen Spott und fragte, ob der Bürgermeister ihr so viel Geld dafür geben wolle? Er sagte: ja, und noch mehr; aber trug ihr auf, mit demselben zu einigen der vornehmsten Kunstliebhaber zu gehen, die er ihr bezeichnete, und sagte: fordere 800 Gulden dafür, was sie that, und — gleich war es verkauft.

»Die Frau, die ihrem Manne mit solchem reichen Lohn, für das Gläschen Brantwein zur Belohnung für den besagten Dienst ihnen geschenkt, nach Hause kam, die war willkommen.«

Erfunden oder wahr! Aber es ist eine der hübschesten Geschichten in der »grooten Schouburgh der nederlantse konstfchilders en schildereffen« von Houbraken und, als ob der Geist von Mieris noch so weit darin nachwirke, eine der bestdurchgeführten.

An Jan Steen's Sphäre erinnert das Kerzenlicht-Bildchen, welches Bary gestochen hat mit dem Sujet einer betrunkenen und eingeschlafenen Frau, welche ein Spafsmacher verspottend mit einem P . . pott krönt.

Mieris gab sich sonst in seinem Hause und äußerem Wesen vornehm genug, wenn wir aus seinen Bildern von sich und seiner Frau solchen Schluß ziehen können. Seine Frau (nicht seine Mutter, wie der Katalog von Herrn V. de Stuers angiebt; die Satzstellung in dem Bericht von F. v. Mieris, dem Jungen, verführt allerdings leicht zu der unrichtigen Annahme, die sich übrigens auch aus den Portraits des Ehepaars berichtigt) war Curina van der Kok, mit welcher er fünf Kinder hatte. Die Familie gehörte zu den Remonstranten.

Frans starb, kaum 46 Jahre alt, den 12. März 1681.

Zur Unterscheidung von seinem Enkel gleichen Namens nennt man ihn den Alten.

Seine Bilder stellen, wie gesagt, meistens die uns von Dov, Terborch, Metzger bekannten Vorgänge dar. Seltener sind Scenen aus dem niederen Leben. Dazu ein und die andere Allegorie, so die »unverbeßerlich schöne und rein antike« Malerei »dergleichen ich niemals mehr von einem Modern-Maler, wie kunstvoll er auch gewesen sein mag, gesehen habe«, wie Laireffe preist, die »Poesie« mit einer Tafel in Händen und musikalischen Instrumenten zur Seite (Dresden). Auch einige Kerzenbilder kommen vor. Dann führt Kramm aus einem Kataloge ein sonst unbekanntes seltsames Bild an: »Dies Gemälde stellt ein Nachtbild vor; man sieht darin het Groene Zootje und darauf hängen an der Wippe die gemarterten Brüder Jan und Cornelis de Wit, und ein Mann steht da, der die zwei Gemarterten mit großer Verwunderung betrachtet, mit einer Fackel in der Hand, welche die beiden Figuren sehr stark beleuchtet; sehr durchgeführt.« Eine Radirung dieses im Geheim fabricirten Bildes wird Roeland Rogman, aber ohne weiteren Beweis, zugeschrieben. Kramm bezweifelt Rogman's Hand und fragt: »Warum kann sie nicht von van Mieris selbst sein? Hat er doch geätzt. Hat er den Vorgang mit traurigem oder vergnügtem Gefühl abgebildet?« Die einzige bekannte Radirung von Mieris stellt ein schlafendes Bologneser-Hündchen vor. (Kramm, Weigel, Kunstlager-Katalog, Nr. 15, 761).

Smith giebt die Anzahl von van Mieris' Bildern auf 150 an. Sie standen stets hoch im Preise. Im Jahre 1851 wurde ein Bild in der Versteigerung von van Sacceghem zu Brüssel mit 27,000 Frs., 1857 eine »Dame an der Toilette« in der Auction Patureau zu Paris mit 19,500 Frs. bezahlt. Das Bild im Trippen-

huis, »die Correspondenz«, kostete 2100 Fl. im Jahre 1765, 3610 Fl. 1771, und 2025 Fl. 1808. Die Größe der Bilder beläuft sich in zahlreichen Fällen auf etwa einen Fuß Höhe, beziehungsweise Breite.

Unter den öffentlichen Sammlungen haben die zu Dresden und München die meisten Bilder von Mieris' Hand aufzuweisen; auch Florenz ist reich. In Amsterdam und im Haag ist er nur mit wenigen Nummern vertreten.

Zur Charakterisirung seiner Vorwürfe lassen wir seine Bilder in Dresden und München nach den bezüglichen Katalogen hier folgen:

Dresden. Ein Mädchen sitzt vor einem Tische, worauf eine Laute liegt und hört einer alten Frau zu. Magdalena. Eine alte Frau setzt eine Nelkenpflanze in einen Blumentopf. Ein alter Mann, in einer Hand einen Krug, in der andern eine thönerne Pfeife haltend (Bezeichnung undeutlich). Eine junge Frau in rothem Pelzkleide, ein Hündchen auf dem Schoos, vor einem Spiegel. (Bezeichnung undeutlich.) Ein junger Krieger raucht Tabak. Ein Mann im Kürass stützt die Rechte auf seinen Degen. Ein alter Gelehrter hinter einem Bogenfenster schneidet eine Feder. Ein Kesselflicker; er untersucht mit Kennermiene einen beschädigten Kessel (F. van Mieris [das F. scheint unecht] 1710 als Willem van Mieris). Der Künstler in der Werkstatt mit seiner Frau vor ihrem angefangenen Bildniß. Die Werkstatt des Künstlers; ein Kenner vor einem angefangenen Gemälde, neben welchem der Meister mit Pinsel und Palette in der Hand steht (Bezeichnung undeutlich). Ein Mädchen in weißem, mit Pelz besetzten Kleide sitzt vor einem Papagei. Ein Tuchhändler an einem Tische, worauf ein Stück Tuch und Tuchproben liegen, mit einem offenen Briefe in der Hand. Die »Poesie« mit einer Tafel in den Händen, zur Seite musikalische Instrumente.

Münchener Pinakothek. Ein gepanzerter Krieger mit Federbarett und buntem Halstuch, die Gypspfeife in der Hand, lehnt sich an einen Tisch und bläst den Rauch von sich. Ein Knabe schlägt die Trommel, ein anderer bläst dazu auf der Pfeife. Eine Dame spielt mit ihrem Schoofshündchen. Eine Dame in gelblichem Atlaskleide und rothbraunem Pelzüberwurf sinkt in den Armen einer älteren Frau in Ohnmacht; der Arzt schaut prüfend in ein Glas, indem er es gegen das Licht hält; im Hintergrunde zwei Dienerinnen. Selbstbildniß des Künstlers im Mantel mit einer, mit Straußenfedern geschmückten rothen Mütze; er schaut lachend zum Bilde heraus. Brustbild eines Frauenzimmers mit schwarzem Schleier. Der Künstler im Gespräch mit der Wirthin des Gasthofs (genannt »der Stiefel des Mieris«). Ein Officier ist an der Seite des Gastwirths eingeschlafen, der seiner Frau ein Goldstück in seiner Hand zeigt und ihr bedeutet, den Schlummernden nicht zu stören (an Terborch erinnernd). Ein in bräunlichen Atlas mit weißen Puffärmeln gekleidetes Frauenzimmer spielt die Laute. Eine Dame in braunfeidenem Kleide mit pelzverbrämter rothbrauner Sammetrobe darüber reicht ihrem Papagei eine Mandel. Das Innere einer Bauernstube (für ein frühes Bild gehalten, noch ohne die durchsichtige und klare Wärme etc.). Eine in grüngelblichen Atlas gekleidete Dame bezieht sich in einem Spiegel. Ein Frühstück; der Künstler überreicht einer Dame, die in rothem Pelzüberwurf und weißsattem Kleide am Tische sitzt und ein Glas Wein in der Hand hält, auf silbernem Teller frische Austern. Ein gepanzerter alter Krieger mit federgeschmückter Pelzmütze sitzt an einem Tische, in der Hand ein irdenes Pfeifchen, neben sich die hölzerne Bierkanne.

Außer den im Vorstehenden bereits aufgeführten Bildern der Sammlungen von Dresden und München, welche den Meister am besten kennen lehren, seien von Gemälden Frans Mieris in den für ihn wichtigen Galerien des Festlandes noch die folgenden erwähnt:

In den Uffizien zu Florenz: Von den 10 Nummern des Katalogs gehören unzweifelhaft die Nr. 415, 854, 860, 945, 976 und 981 ihm, die übrigen wohl seinen Söhnen an. Darunter seien Nr. 415: sein lebensgroßes Selbstbildniß aus später Zeit, glatt und schwer in der Farbe, als Curiosum, Nr. 854: Der Quackfalter, ein Meisterwerk, den Perlen in Dresden, München und Petersburg gleichstehend hervorgehoben.

In der Ermitage zu Petersburg führt der Katalog unter Nr. 915—920 sechs wohl sämmtlich echte Bilder von ihm auf, darunter Nr. 915: Die Toilette und Nr. 918: Weibliches Bildniß, bez. 1665, besonders gut. Kaum übertroffen Nr. 916: Das Austerneffen, bez. 1650.

Im Louvre: vier Nummern, aber nicht von hervorragender Bedeutung; in Berlin zwei Nummern.

Im Belvedere zwei Nummern, darunter Grünes Cab. Nr. 14: Ein vornehmer Herr scherzt in einem Laden mit der Verkäuferin, bez. 1660, ein treffliches, wenn auch nicht hervorragendes Werk.

---

Arie de Vois malte in Mieris' Weife; Karel de Moor lernte kurze Zeit bei ihm, auch Mieris' zwei Söhne bildeten sich unter seiner Leitung zu Malern aus: Jan (1660—1690), der wegen Kränklichkeit nur wenig gemalt hat und in Rom starb, und der seiner Zeit hochberühmte Willem (1662—1747). Er malte Bilder im Stil seines Vaters, besonders Läden mit Grünwaaren, Wild u. f. w., dann auch historische Stoffe, wie sie dem neuen Geschmack entsprachen, Rinaldo, Andromeda, Diana etc., arcadische Landschaften, heilige Familien, auch eine Scene aus Molière's Tartuffe, Preciosa, Affenfamilien u. f. w. Auch als Plastiker war er thätig. Eine Radirung der Melpomene wird jetzt ihm, die der Errato seinem Sohne zugeschrieben

---

Willem van Mieris war in 60jähriger Ehe verheirathet mit Agneta Chapman. Der Sohn aus dieser Ehe war Frans van Mieris, der Junge, geboren 1689 zu Leiden und daselbst gestorben 1763. Frans trat in die Fußstapfen seines Großvaters und Vaters. Er machte sich berühmt als Maler und bekannt als Münzenkenner sowie durch seine Schriften über Münzen (*Beschryving der bisschoplyke munten en zegelen van Utrecht in't byzonder, midsgaders van den oorsprong, de waarde en benaaming van't geld u. f. w.*), die Beschreibung von Leiden und Anderes.

*Frans van Mieris Anne 1680*

Signatur von Frans van Mieris dem Aelteren.

XXVII. · XXVIII.

JAN STEEN.  
ADRIAEN VAN OSTADE.

Von  
Carl Lemcke.

---





## Jan Steen.

1626 (?) bis 1679.

Maer wat ist? „Een yder fiet uyt en niemant siet in.“ In dese gemeene Heerbaen heb ick my foo verre verlopen, dat ick (nae de gewoonte van veel Dichters en Schrijvers) met ander lieden fauten gefocht hebbe te proncken. Want ick stel u hier naecktelijck en schilderachtig voor oogen de misbrnycken van dese laetste en vordorven werelt, de gebrecklijckheydt van onse tydt: en de kerck- en straet-maere mis-handelingen van de ghemeene man; doch onder andere heb ick mijn eygen bekende swackheyden niet vergeten . . .

Gerbrandt Adriaensen Brederode  
in der Vorrede zum Spanischen Brabanter Jerolimo.

Hätten wir eine romantische Erzählung von Jan Steen zu geben, wir begönnen in nicht ganz ungewöhnlicher Weise damit, wie ein achtzehnjähriger Jüngling in einem Maler-Atelier die neu erschienenen Dramen und Gedichte des launigen frühgestorbenen Malers und Dichters Brederode verschlingt, jenes Lieblings des damaligen holländischen Volkes, der keck und oft so genial das alte Fastnachtspiel zum Lustspiel auszubilden begonnen hatte. Wir liefsen den Jüngling oft unbändig lachend auffahren und Capriolen machend umhertanzen, aber beim Lesen der citirten Worte müßte es durch sein fröhliches Gesicht zucken —



der Blitz einer langen Erleuchtung hätte in den Jünglingsgeist geschlagen. Er würde das Buch auf den Tisch und mit leuchtenden Augen rief er: Wie Du, will ich's machen, Gerbrandt Adriaenszoon! Je näher dem Leben, je besser der Maler! Niederdeutsch bin ich! Niederdeutsch mal ich! Scharf geschaut und lachend verspottet, was belachenswerth ist! Nackt und malerisch die Mißbräuche dieser verdorbenen Welt und die Fehler unserer Zeit geschildert! Hoch und Niedrig nicht geschont! Und die eigenen Schwachheiten nicht vergessen!

Und jauchzend drückte er das Barett aufs Haupt und stürmte hinaus, der Kneipe zu, um das Samenkorn seines Voratzes mit guten Freunden zu begießen, daß es wachse, blühe und Früchte trage.

Ja Jan Steen! Du kannst jene Worte Deines fröhlichen Amsterdamer Vorgängers zu Deinem Lebenswahrpruch gemacht haben. Und namentlich dabei den Schlusssatz. Du hast Deine eignen Schwachheiten nicht vergessen. Im Gegentheil! Ein lustiger Kerl muß sich selbst zur Zielscheibe seines Humors machen können. Und so hast Du Dich selber fröhlich zum Sündenbock Deiner Laune und Satire für damalige Schwächen Deines Standes hergegeben. Guter, lustiger Jan! Was hat Dir das Alles eingetragen! Hättest Du nur Andere malerisch durchgezogen, Dich selber aber im Tugendspiegel abconterfeit, wenn Dir die Luft ankam, Dich zu malen, so hättest Du leben können, wie Du thatest, aber Dich doch dabei für die Nachwelt in einen Moral-Mantel hüllen können, statt daß Du sie reiztest, Dir noch ihren eignen Eulenspiegelwitz anzuhängen. Doch freilich, lustiger Jan! Was fragst Du danach, daß die Sage lustig und thöricht Wahrheit und Dichtung über Dich vermenget hat, wie sie immer bei Volks-Lieblingen und Originalen gethan hat, thut und thun wird. Noch auf dem Sterbebette hättest Du Dich sicher herzlich amüfirt, wenn Du gewußt hättest, welche Histörchen man von Dir erfinden würde, Du großer Eulenspiegel-Molière, aus dessen ganzem Leben kein einziger Ton der Trauer und Verdüsterung und Reue herüberklingt, der Du darin so unähnlich bist den meisten Humoristen und Satirikern, unähnlich auch dem guten Brederode, der zuletzt so melancholisch das Haupt neigte, und Deinem französischen Zeitgenossen Molière, mit dessen Dramen Deine Bilder unvergänglich sein werden!

Nicht von der Parteien Hafs verwirrt, schwankt, mit pathetischem Dichterwort zu reden, Jan Steen's Charakterbild in der Geschichte. Nur die Gunst in der Form der Freude am Rüpelhaften und Kneiphumor hat ihm wohl zu viel gethan. Wir sehen ihn nicht anders, als die Lippe feucht vom Trunk und gekräufelt vom Scherz; die Kanne steht neben ihm. Die »Retter« find ihm genaht: aber soweit die Kunst der Geschichte ihn den Augen nahe zu bringen vermochte, sie, die alles Aeußerste zur Wahrheit zurückzuführen sucht und alles begrenzt und bindet, hat sie doch bei ihm nicht vermocht, die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gefirnen oder Lästermäulern zuzuschieben. Endergebnis blieb bisher, daß wir die Kneip-Apotheose der früheren Zeit noch nicht entbehren können.

Dem Lebenserzähler der holländischen Maler geht es, wie dem Geschichtschreiber der ersten Zeiten Roms. Kein Mensch glaubt mehr an die Wahrheit aller älteren Berichte. Aber die Mythen und Sagen gehören zum Bilde. Man

mufs sie kennen. Und oft genug zeigt sich, dafs mehr Sinn dahintersteckt, als die absolute Kritik der einen oder andern Epoche zugiebt.

Hören wir zuerst die alten bekannten Historien von Jan Steen.



Das kranke Mädchen. Sammlung van der Hoop.

Seine Bilder sind, wie seine Lebensweise war, und seine Lebensweise wie seine Bilder. So beginnt Houbraken, sich freudig medias in res der pikantesten Lebens-Anekdoten stürzend. Geburtsjahr, Erziehung u. s. w. übergehend fängt er gleich damit an, »wie Jan Steen zu seiner Frau kam.« Der junge Künstler war zum Meister van Goyen in den Haag gegangen, lernte bei ihm und kneipte mit ihm. Jan van Goyen hatte ein Töchterchen Margarethe, sehr phlegmatisch, nur in der Liebe zu Jan Steen heifsblütiger, als Jungfrauen erlaubt ist. Der Schüler hatte eines Abends dem Lehrer bei der Kanne anzuzeigen, dafs Margarethe ein

Kindlein gebären würde. Er mußte es wissen, da er der Vater dazu sei. Margarethe solle aber auch eine Frau werden. Vater Goyen mußte zu geschehenen Dingen gute Miene machen. Jan ging nun nach Delft hinüber und theilte seinem eignen Vater mit, daß er sich entschlossen habe zu heirathen. Vater Havik Steen war verwundert und meinte, dann wolle er sich nach einer Schwiegertochter umschauen; der Sohn klärte ihn darüber auf, daß alle Bedingungen für eine Familie schon vorhanden seien. Der Vater setzte Jan in eine Brauerei in Delft ein. Aber weder Jan noch Grethe verstanden zu wirthschaften. Sie war so nachlässig, wie er sorglos. Da ward kein Buch geführt, nicht einmal die ausstehende Schuld leserlich angekreidet. Bald ging alles den Krebsgang. Als einmal weder Bier noch Malz zum Brauen vorhanden war, sprach Grethe ein mahnendes Wort zu Jan, daß er die Brauerei lebendig halten müsse. Er versprach es, liefs den großen Braukeffel vollpumpen, ging auf den Markt und kaufte Enten, setzte sie in den Kessel und liefs das letzte Malz dazu schütten. Die erschrockenen Enten flogen wie toll in der Brauerei herum. Grethe kam über den Lärm hinzu und Jan fragte, ob es nun in der Brauerei nicht lebendig sei. Da lachte dann auch Frau Margarethe.

Mit dem Brauen war's vorbei. Da nahm Jan seine Zuflucht zum Malen. Das erste Gemälde ward ein Sinnbild seines zerrütteten Hauswesens: Im Gemach liegt alles unordentlich über- und durcheinander; der Hund leckt die Schüssel aus, die Katze hat den Speck erwischt, die Kinder purzeln schmutzig auf dem Fußboden umher, Mutter sitzt gemächlich in einem Sessel und schaut zu, und Jan selbst hat sich dazu gemalt mit einem Römer Weins in der Hand, indess ein Affe auf dem Kamin sich dies Schauspiel betrachtet.

Danach hielt Jan eine Herberge. Waren die Fässer leer, zog er den Kranz (das Schenkzeichen) ein und schloß die Bude. Zwischendurch malte er ein Stückchen, »da er in der Jugend sich in der Kunst geübt hatte«. Der Weinverkäufer verabreichte ihm dafür wieder ein Fäßchen. Sogleich hing er den Kranz wieder aus und die Spiessgefellen kamen wieder wegen seiner witzigen Grappen herbei. Aber das dauerte nicht lange, weil er selbst sein bester Gast war.

Houbraken unterbricht hier seine Lebensbeschreibung mit einem gerechten Lobe der Bilder Jan's wegen ihres Geistes, ihrer Lebendigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks. Er führt mit andern speciell das noch jetzt in Braunschweig befindliche schöne Gemälde »der Heirathscontract« an, — siehe Zeitschrift für bild. Kunst III. 8. Heft — das später der Herzog von Wolfenbüttel (Anton Ulrich) gekauft habe. Jan hätte damals wenig genug für seine Werke bekommen, die zu seiner, Houbraken's Zeit, weit höher in Preis standen. Aber er sei immer zufrieden gewesen.

Einmal hatte er ein Gemälde verkauft und erhielt einige Goldstücke dafür. Margarethe hätte sie ihm gern abgenommen, aber er ging in den Krug, vertrank und verspielte sie und kam fröhlich lachend nach Haus. Das ging Grethe über den Spafs; aber er erklärte ihr, es sei wohl zum Lachen: Die Anderen meinten, sie hätten ihn betrogen, aber er habe sie angeführt, denn die Goldstücke seien alle zu leicht. Das würden sie morgen beim Wechseln gewahr werden und sich schön ärgern.

Danach starb seine Frau, und er faß als Wittwer mit den Kindern da; die Wirthschaft wurde noch feltfamer. Einmal wollte er erproben, ob das Gerede wahr sei, das man sich in Brathäringen leicht krank, ja die Pest aneffen könne. Er kaufte einen ganzen Karren voll davon und liefs seine Jungs nach Herzensluft effen. Die Häringe waren in ein Paar Tagen verschwunden und Jan lachte die Thoren aus, welche behaupteten, man könne von Brathäringen die Pest bekommen.

Die Schulden wuchsen. Die Gläubiger drängten und Jan hatte täglich Noth, sie mit Reden abzufpeifen. Einstmals sitzt er mit einem Freunde, ein Pfeifchen zu rauchen, und sie sprechen darüber, daß die Wirthschaft nicht so gehe. Da kommt Frau Wittwe Maritje Herculens, der er Geld schuldig war für Hammelsköpfe und -Füße, und mahnt ihn. Das End' vom Lied war, daß er Maritje Herculens heirathete; seine Schwester, eine Nonne, war damit einverstanden gewesen. Jan war römisch-katholisch, aber er setzte felten den Fuß über die Kirchenschwelle. Diese zweite Frau, die ihren Handel mit gekochtem Hammelfleisch auf dem Markte anfangs fortsetzte, brachte zu den sechs Kindern der ersten Frau noch zwei in's Haus. Jan blieb der alte. Je mehr er hatte, desto mehr verbrauchte er. Einen Scherz hat Houbraken aus Karel de Moor's eigenem Munde. Maritjen hatte lange schon in ihren Mann gedrungen, ihr Portrait zu malen. Dieser kam nie dazu. Der junge, später so hoch gepriesene und zum Ritter geschlagene Karel de Moor kam damals viel in's Haus von Jan Steen, der sehr offenerzig und immer bereit war, junge Künstler zu berathen. Er malte Frau Maritjen in ihrem Sonntagsstaat. Jan war mit dem Bilde zufrieden, sagte aber, es fehle noch eins, was er hinzufügen wolle. Und er malte ihr einen großen Handkorb mit gekochten Hammels-Köpfen und Füßen an den Arm, daß sie selber darüber habe lachen müssen.

Von dieser zweiten Frau stammte der Sohn Dirk (Dietrich), der später Bildschnitzer geworden und an den Hof eines deutschen Fürsten gekommen sei. Der »große Künstler« sei 1678 gestorben.

So Houbraken. An einer Stelle sagt er, Jan Steen sei Stadt-, Zeit- und Kunstgenosse von Frans van Mieris gewesen. Demnach also ein Leidener. An einer andern berichtet er, ohne Ort und Zeit seiner Geburt anzugeben, Jan's Vater sei Brauer in Delft gewesen. Hierauf hin hat man Steen zu einem Delfter gemacht. Im Leben von van Mieris erfahren wir Näheres über den Einfluß Jan's auf den Lebenswandel seiner Freunde, als er mehr und mehr sich dem Trunk ergeben und das Sprichwort bewahrheitet habe: Wer Pech anfasset, befudelt sich. Frans van Mieris sei vernarrt gewesen in des lustigen, geistvollen Freundes Gesellschaft, habe viel seine Kneipe besucht oder ihn anderswo freigehalten, wenn daheim die Schenke geschlossen war; bei einer solchen Gelegenheit sei er in seiner Trunkenheit eines Abends spät in eine aufgedeckte Kloake gefallen und um ein Haar darin erstickt.

Campo Weyerman berichtet, daß Jan zu Leiden im Jahre 1636 geboren sei und sein Vater daselbst Brauer gewesen. Dieser habe den malerisch talentvollen Sohn zu Knuffer in die Lehre geschickt. (Knuffer, auch Knutter, war ein Leipziger von Geburt, kam um 1630 zu Bloemart nach Utrecht und liefs sich daselbst

nieder. Er wird auch der Lehrer von Arie de Vois genannt.) Von ihm sei Jan zu Adriaen van Oftade und danach zu Jan van Goyen gegangen, zu diesem angeblich, um etwas Landschaft malen zu lernen, in Wahrheit aber der Tochter wegen, die er schon zu Leiden kennen gelernt habe. In bekannter, nach Weyerman's Art breit ausgedehnter Weise wird die Heirathsgeschichte mit Margarethe und der Verlauf ihrer Wirthschaft erzählt. Interessant, weil die Vermögensverhältnisse der Familie illustirend, ist die Nachricht, daß Vater Havik Steen dem Sohn 10,000 Gulden zur Gründung seines Hauswesens als Brauer mitgegeben und ihm später noch ein zweites Mal die Wirthschaft wieder eingerichtet habe. 1669 starb Havik; Jan erbte ein Haus in Leiden, zog dahin, richtete eine Krugwirthschaft ein, die großen Zulauf hatte, aber wenig einbrachte, da es meist unermögende Kunstgenossen waren, die bei ihm verkehrten. Als Krugzeichen hatte er ein Schild gemalt, den Frieden mit dem Oelzweig darstellend. Frans van Mieris, Arie de Vois, Quiring, Brekelenkamp und Jan Lievensz werden speciell als tägliche Cumpane genannt. Weyerman schreibt, wie gewöhnlich, Houbraken aus, tadelt denselben aber wegen der Goldstücks-, und der, so wie sie plump erzählt wird, allerdings über den Spafs gehenden Häringsgeschichte. Er selber fügt eine Nachtszene hinzu, wie Jan Lievensz zu Jan kommt und ihn weckt, sie sich hinsetzen und Hühner braten, der älteste Sohn Kees (Cornelis) mit der Weinkanne fort muß, um Wein zu pumpen u. f. w. Auch berichtet er, wie dem allzufürheren Jan, der nie das Haus schloß, eines Nachts alle seine und seiner Kinder Kleider vor dem Bett weg gestohlen wurden und sie nicht aufstehen konnten, bis der eine Junge im Adamskostüm die Nachbarn gerufen hatte, und Kleider herbeigeschafft waren. Nach Weyerman ist Steen 1689, 53 Jahr alt gestorben. Seine Charakteristik faßt er dahin zusammen, daß ihm nichts über Wein und eine Pfeife Taback gegangen sei.

Das sind die Anekdoten und Berichte, die allerdings bei den bekannten Unzuverlässigkeiten der beiden Biographen schon frühzeitig bezweifelt worden sind. In neueren Zeiten hat man die Angaben mehrfach berichtigen können, mehrfach aber auch ihre Bestätigung gefunden.

T. van Westrheene hat sich das Verdienst erworben, eingehend dem Leben des Lieblings von Holland — denn das ist Jan Steen, wie man, oft höchst interessant, beim Besuch der Galerien vor seinen Bildern erfahren kann — nachgeforscht zu haben. (Jan Steen. Etude sur l'art en Hollande. Haag 1856.)

Endergebnis ist freilich bei allen bisherigen Rettungen geblieben, daß unser Meister ein echter Ritter Curt auf seiner Lebensfahrt war. Die „Scheine vertagter Schuld“ sind noch in unfren Händen mit den Documenten, wie die Gerichte den behenden Ritter behandelt haben, wie man ihn pfändete, wie viel Procente er zahlen mußte u. f. w. Glücklicher Weise ergeben sie auch, daß Jan keineswegs in Verkommenheit gestorben sein kann.

Sein Großvater und sein Vater waren Brauer in Leiden. Vater Havik Jansz ist geboren 1602, heirathete Elisabeth Wybrantsd. Capiteyns 1625. Jan's Heirath fand urkundlich im Jahr 1649 im Haag statt. Somit kann er nicht 1636 geboren sein, wie Weyerman angiebt und nach ihm in alle Bücher bis in neuere Zeit übergegangen ist. T. v. Westrheene hält dafür, er sei 1626 geboren, wonach er

mit 23 Jahren geheirathet hätte. Nach den näheren Umständen möchten wir vermuthen, er sei noch ein paar Jahre jünger gewesen. Freilich ward er doch für alt genug erachtet, eine Brauerei führen zu können. Gegen die Erzählung von der zu vertrauten Bekanntschaft mit Margarethe van Goyen weiß auch van Westrheene nichts vorzubringen. Weyerman's Nachricht über die Lehrmeister



Der erste Häring. (Im Privatbesitz.)

bleibt bisher die einzige. Jan van Goyen hat übrigens auch einige Genrebilder in Steen's Stil gemalt. Auch Claes Pietersz Berchem war sein Schüler gewesen. Für jeden Genremaler, der sich nicht auf das Cabinet- und Interieur-Bild beschränken wollte, war es mit Recht Sitte, auch bei einem Landschafter zu studiren.

Frühere Kunstschriftsteller haben Jan Steen auch bei Adr. Brouwer lernen lassen. Es ergibt sich Artiges aus der Confrontirung der Zahlen, da man annahm, Steen sei 1636 geboren. Brouwer ist 1638 gestorben. Aber beide Meister malten tolle Scenen. Die Anekdoten-Historie brachte sie folglich in lebensvolle Verbindung, gerade weil man nichts Sicheres von ihnen wußte. Wann und wie

lange Jan bei den verschiedenen Meistern gewesen ist, darüber fehlt jede Nachricht. 1648 ist er, wie Metfu, in die St. Lucas-Gilde zu Leiden aufgenommen worden; bald danach hat er diese Stadt verlassen. Ging er nach dem Haag, etwa, weil er Margarethe van Goyen in Leiden kennen gelernt und also doch wohl liebgewonnen hatte, um Jan Goyen's Schüler und Schwiegersohn zu werden? 1649 verheirathete er sich. 1650 ward er Brauer in dem bekanntlich dicht beim Haag liegenden Delft.

In dem Gewirr der Tradition und abgerissener sicherer Berichte bleibt nur anzunehmen, daß er die Brauerei zeitweilig selbst ausgeübt, zeitweilig vielleicht verpachtet habe, um sich ganz der Kunst zu widmen. 1653 hat er sich wieder in Leiden aufgehalten. Danach verliert man seine sichere Spur bis 1658, wo es heißt, er sei wieder aus Leiden weggezogen. Von 1661 an bis 1669 ist er durch van der Willigen in Haarlem nachgewiesen. Actenstücke ergeben, daß er mit Widerfachern wegen Schulden zu kämpfen hatte. Er hat 1666 und 67 Geld zu hohen Zinsen aufnehmen müssen, woran zum Theil wohl die Kriegerereignisse Schuld waren, welche mehrfach in Holland schwere Vermögenserschütterungen und Krachzeiten zur Folge hatten. Leider stand auch, wie wir ersehen, sein künstlerischer Credit nicht hoch. Er verpflichtete sich im ersten Jahr der Schuld statt 29 Gulden Zinsen zu zahlen, drei Portraits zu malen, »so gut er sie machen könne«. Allerdings wohl eins der leichtsinnigen Künstler-Versprechen. Er brauchte Geld und zahlte in den Bildern eine Extra-Prämie an seinen Gläubiger. Des Weiteren beweisen die Haarlemer Acten, daß er eine Brauerei in Delft betrieben hat, wofür man früher keine Beglaubigung aufreiben konnte. Er hat Geld für eine Bierlieferung dafelbst übertragen. Im Mai 1669 ist Margarethe van Goyen zu Haarlem gestorben, nachdem sie ihm dafelbst mehrere Kinder geboren. Jan ließ sie standesgemäß begraben, blieb aber den Betrag von etwas über zehn Gulden für Medicin dem Apotheker schuldig, der ihn darauf verklagte und ihm Bilder abpfänden und verkaufen ließ.

1669 starb sein Vater zu Leiden. Man nimmt an, daß er in Folge dessen dahin zurückgekehrt sei. Im Nov. 1672, also als Wittwer, hat er die Erlaubniß erbeten und erhalten, in der Stadt »de neringh van openbare herbergh« zu halten; er ist also wirklich Herbergs-Wirth geworden. Im April 1673 hat er sich dann zum zweiten Mal verheirathet mit Maria van Egmont, verwittweten Herculens. Die Acten ergeben, daß ihr erster Mann Buchhändler und Drucker war. Ob sie als Wittwe und als Steen's Frau gekochtes Hammelfleisch auf dem Markte feil gehalten hat, steht dahin. Von 1673 bis zu seinem Tode hat Jan Steen an die Malergilde in Leiden regelmäßig die Gebühren entrichtet. Er wohnte und starb in dem vom Vater ererbten Hause auf der Langebrüg. Begraben ward er den 3. Februar 1679. Seine Erben haben das Haus 1680 verkauft (wonach von einer wirthschaftlichen Verkommenheit keine Rede sein kann).

Das sind die Erzählungen und documentirten Nachrichten über den originellen großen Künstler. Er war dazu angethan, daß die Mythe ihn umspann, und er eine typische Figur für das kneipfrohe, sorglose, genial dahinlebende künstlerische Holland der glücklichen Zeit ward. Genug des Wilden und Rohen vernehmen wir aus damaligem Treiben. Nichts davon bei dem Brauer-Maler



von Delft. Alles ist Laune, Sorglosigkeit, Gutmüthigkeit. Spanien schuf seinen Don Quijote, Sancho Panza und Don Juan; England seinen Falstaff; Holland erzeugte den lebhaften Jan Steen, den frohherzigen, unbekümmerten, lachenden, unwiderstehlichen in Einfällen, Geist und Witz, unererschöpflichen in Werken des Humors und der Satire.

War er so durstig, und waren Kopf und Magen bei ihm so fest? Wer weiß es? Zwei Decennien vor seiner Geburt starb Ritter Hans von Schweinichen. Es gab damals noch mehr Männer der klastertiefen Trünke.

Wäre nicht der Lebensabend eines neueren großen niederdeutschen Künstlers ein so ganz anderer geworden, so hätte die Volksfage in Mecklenburg vielleicht Anlaß genommen, eine Jan Steen entsprechende Gestalt herauszubilden in dem halbstudirten, Landmann werdenden, kneipfrohen, Schwänke erzählenden, Alle fesselnden, im Vermögen zurückgehenden, »verbummelten« Fritz Reuter, der im Unglück Schriftsteller wird und zu so einzigem Rufe sich erhebt.

Kunsthistoriker des vorigen Jahrhunderts haben die Erzählungen Houbrakens und Weyerman's charakteristisch zusammenzufassen gemeint, indem sie Jan kurzweg liederlich und veroffen nannten. Schon Immerzeel hat begonnen, solchen Urtheilen die Zahl und Trefflichkeit der Steen'schen Werke entgegenzuhalten. Er schloß freilich zu kurz, wenn er dem Meister nur 20 Jahre Arbeitszeit gab, da er annahm, er sei 1636 geboren und 1678 gestorben. T. van Westrheene führt den indirecten Beweis gegen die Wahrheit des gewöhnlich geschilderten Lebens Steen's weiter. Er weist gegen 500 Bilder von ihm nach. Unmöglich können die nur in Intervallen des Kneipens oder gar nur in lichten Intervallen gewohnter Trunkenheit geschaffen worden sein. Zugegeben, sagt er, daß Jan Steen für die weniger ausgeführten Bilder nur ein Paar Tage gebraucht habe, so blieben doch zwanzig Bilder auf das Jahr, von denen sieben oder acht von bedeutenderer Composition, mit so vielen Figuren und von so sorgfältiger Ausführung, daß kaum vier bis fünf Wochen für jedes zu genügen schienen.

Sicher zeugt Zahl und Bedeutung der Bilder gegen das Märchen, daß Jan nur in der Durst- und Schenknoth gemalt habe, um Krüge und Fässer für sich und seine Gäste wieder zu füllen. Obendrein ist durch van der Willigen für acht Jahre sein Aufenthalt in Haarlem nachgewiesen, wobei von keiner Kneipwirthschaft die Rede ist. Seine besten Bilder fallen allerdings, wie T. van Westrheene noch vor Kenntniß dieser Thatfache bemerkte, gerade in diese Zeit.

Jan malte außerordentlich geschwind, wie wir durch eine Anekdote von einem Wettstreit wissen. Und überhaupt geht es nicht leicht, den Lebenswandel eines genialen Menschen mit der Statistik weiß zu waschen. Es lebte zu Wien »ein Ungeheuer von Genie«, wie die Italiener sagten, Wolfgang Amadeus Mozart. Auch er war launig, heiter, lebenswürdig, stets in Kaffeehäusern und beim Billard zu finden, treffend in Rede, hinreißend im gemüthlichen Umgang, gleichgültig gegen Vornehmthuerie, verschwenderisch, nie rechnend, leichtsinnig, sinnlich, unbeforgt um die Bedürfnisse von Frau und Kindern, so edelherzig er sonst war — dabei mitten unter Gespräch und Vergnügen immer voll Gedanken und schaffend, unaufhörlich productiv, als außerordentlicher Geist anerkannt, aber von seiner Zeit nicht ganz verstanden und unterschätzt, schlecht bezahlt, im



Größten und Besten, was er leistete, gerade am wenigsten nach seinem unvergänglichen Werthe gewürdigt. Er starb so jung und hat doch so viel Heitres, Schönes, Erhabenes, Unsterbliches geschaffen. An Mozart denkend, können wir auch das Ungeheuer von Genie, den lustigen Brauer von Delft und Kneipwirth von Leiden nicht in Hinblick auf die Zahl seiner Werke von Leichtfinn und lockrem Leben freisprechen. Armer Jan! Armer Wolfgang Amadeus! Es bleibt dabei. Ihr seid üble Haushälter gewesen.

Sonderbarer Weise wird uns Dou nicht als Lehrer Steen's genannt. Gefiel dem sorgfamen, staubscheuen Dou der queckfilberige, flüchtige, stets zum Raionniren und zu Poffen aufgelegte Jüngling nicht, und umgekehrt? Jan, der sein Leben lang als non plus ultra der Unbekümmertheit geschildert wird, hat sich schwerlich in der Jugend durch steten Fleiß bei seinen verschiedenen Meistern ausgezeichnet. Er hat sicher mehr durch Anlage und nach eigenartiger Weise, als durch Mühe und nach strenger Methode der Schule gelernt. Wir glauben gern, daß er die Schauspielbuden und Schenken und Gassen als seine Akademie anfah, wie Reynolds sagte. Es wundert uns, nicht von ihm Anecdoten zu hören, wie von dem jungen Lionardo da Vinci, der auch eine solche Vorliebe für das Humoristische und Charakteristische, sei es auch häßlich-grotesk, hatte.

Als Jan sich verpflichtet fühlte, Ehemann zu werden, war er sicher ein geistvoller, witziger, schnellfertiger junger Künstler, aber in der wichtigen coloristischen Technik galt er gegenüber den herrschenden Anforderungen wohl noch für unfertig und stand in seinem Stile noch nicht fest. Er hatte noch keinen Ruf. Er wird, was doch sehr bezeichnend ist, Brauer, wie sein Vater und Großvater. Weder Andere noch er selbst verlassen sich also auf seinen Pinsel, da es gilt, eine Familie anständig zu ernähren. So sorgsam malen wie Dou, malen wie Adriaen van Ostade konnte und mochte er noch nicht. (Phil. Wouwerman heirathete 19 Jahr alt gegen den Willen seines Vaters und reiste nach Hamburg, um sich trauen zu lassen.)

So kam nun Jan auch noch aus seiner Carriere heraus.

Man befand sich damals in einem Uebergange vom alten zum neuen Stile des Komischen und Humoristischen. Mit einem Fusse stand man noch in der vorausgehenden Zeit, die mit Ergötzen sich im Niedrig-Derben bewegte und deren städtischer Humor eine unerschöpfliche Fundgrube im Bäurischen, Grotesken, Rüpelhaften und in zotiger Hanswursterei fand. Solche »Dörpereien« oder (holländisch) Boertereyen ziehen sich ja durch die ganze mittelalterliche Kunst und waren oft der einzige Ableiter für den Realismus. In dem demokratischen Holland nehmen sie, wie wir bei Adriaen van Ostade am besten sehen, besondere, weniger verletzende Formen an. Aber das alte Wesen erhielt sich darin und daneben, dann auch in den Bambocciaden Pieter van Laar's. Die Magot-Malerei, welche Louis XIV. nicht leiden konnte, war den Gegnern der Sumpf der Hydra des Gemeinen, um mit Laireffe zu sprechen. Zum Lachen gehörte Häßliches und Unanständiges. An Gemälden von »Bedelaars, Bordeelen, Kroegen, Tabakrookers, Speelmans, besmeurde kinders in de kakstoel en wat noch vuilder en erger is« erfreuten sich noch die gebildeten Stände, seufzt und schilt Laireffe.

Mittlerweise gab die Renaissance durch das Vorbild der Antike, besonders

durch die lateinischen Dichter, durch Plautus und Terenz und die Satiriker Anlaß zu neuen Strömungen und Verschmelzungen hinsichtlich des Komischen und Humoristischen. Das Plump- und Gemein-Bäurische, Ungezügel-Phantastische, Klobige machte dem Feineren, Spitzigeren, Geistvoll-Witzigen Platz. Vielfach ging natürlich auch Beides neben einander her.



Nach dem Gelage. Sammlung van der Hoop.

Holland bietet die beste Parallele der realistischen Entwicklung der Kunst mit der idealen Griechenlands.

Nennen wir Adriaen van Ostade einmal kurzweg den holländischen Bukoliker. Aber auch Holland wollte seine Art Satyrscenen, Bacchanten, Bacchantinnen und Mänaden und seine feineren Dionysosfeste und ihr Geleit künstlerisch dargestellt sehen. Das freie holländische Volk hatte das Alles in germanisch-realistischen Formen, wie sie noch den Stempel der mittelalterlichen Derbheit trugen. Was die Brueghel, Brouwer gemalt hatten, mußte in geistig witzigerer, schärfer satirischer Form erscheinen.

Der Dichter-Maler der realistischen Satyr-Posse und Komödie Hollands wird Jan Steen. Er umfaßt nun das ganze Gebiet des Komischen seiner Zeit vom

Derb-Gemeinen, Unfläthigen, Karrikirten, durch alle Weifen der Jovialität und Freude, des Jubels und Troubles in Zucht und Unzucht, bis zum Wild-Bacchischen holländischen Stils und zur schneidenden Satire mit dämonisch genialer Kraft.

Er reicht, um Dichter zu nennen, von Brederode bis Molière und zu den unzüchtigen Luftspieldichtern der Epoche Karls II. von England. Natürlich darf man ihn nicht nach dem Maafsstabe des heut für anständig Geltenden bemessen. Seine Zeit und seine Vorbilder waren das Gegentheil vom Prüden. Um seine dem Inhalt nach schlimmeren Bilder zu entschuldigen, lese man nur die zeitgenössischen Dichtungen, die Komödien, Satiren oder etwa die Hochzeitsgedichte damaliger frommer deutscher Poeten.

In Jan Steen nur ein »liederliches, veroffenes« Genie sehen, das in Trunkenheit und Ausschweifung verkommend Schenkstubenbilder niederer Art malte, ist ungefähr, als ob man Aristophanes vor Allem nach den Unanständigkeiten beurtheilen wollte, die in seinen Dramen vorkommen.

Hoffentlich wird es noch gelingen, besser durch den Kneipdunst der Sage um Jan Steen hindurchzudringen und die Beweise für die höheren Bestrebungen in ihm, die Nachweise für die Verzeichnungen und Uebertreibungen Houbraken's und Genossen in seinem Charakterbilde zu erhalten.

Verfuchen wir, seine Entwicklung und Art zu erklären.

Sollte Jan Steen als Brauer wirklich keinen Pinsel angefaßt haben, bis er jenes Sinnbild seiner Wirthschaft malte? Wir denken uns, er hat immer flotte Skizzen, wie sie seinem Naturell am meisten zusagten, hingeworfen. Er war immer mehr ein Künstler der Idee, der im geistreichen Wurf sich genug that, als geplagt vom Bedürfnis der formalen letzten Vollendung. Obendrein stand er anfangs in seinem coloristischen Stile schwerlich schon fest. Was er schnell fertig malte, sich ganz seiner Laune überlassend, stimmte, je lustiger und possenhafter, desto mehr zu dem Rufe, der sich über den heiteren Maler-Brauer festsetzte. Die Bilder gingen nebenher; die Brauerei sollte das Geschäft sein.

Jan war aber zum Malen geboren und darin ein Genie. Er sieht Alles sogleich im Bild, lebendig nach der Tiefe, abgeschlossen, componirt im Raume. Er empfindet und erlebt alles, was er malt. Er sprüht von Geist und Leben, Schalkheit und Luft. Seine Figuren sind daher durchgehends in Action. Ein flotter Zeichner, in der Phantasie Alles erblickend, ist er nicht, wie so viele seiner Genossen, an Modell und Gliederpuppe gebunden. Alles Penible widersteht ihm. Er ist coloristisch begabt; in Halbdunkel, Licht und Schatten erweist er sich als Sohn seiner großen Zeit, doch ruht darauf nicht das Schwergewicht bei ihm. Er bequemt sich dabei wohl anderen Vorbildern an. Er ist in erster Linie »Inventor«, Erfinder. Im Ausdruck der Gemüthsbewegungen und Leidenschaften hat man ihn stets zu den Meistern ersten Rangs gestellt. Er umfaßt den menschlichen Ausdruck vom Gemeinsten, Verzerrten, Dämonischen bis zum Kindlich-Naiven und Edlen. Er kann so fein und zart fein, und unwillkürlich selbst gestaltet er oft Nobles, wie sehr er das Unbändige liebt und am Fratzenhaften sich ergötzt. (Er kann Figaro-Cherubim Gestalten malen. Sein Mädchen mit dem Lamm in der ‚Menagerie‘ ist eine kleine Jungfrau Maria, das Bild der Unschuld. Seine Kranke mit dem unaussprechlichen Lächeln in der Doctorvisite [van der

Hoop] ist wunderlieblich.) Vom Elegischen, Verbitterten aber hat er nichts. Er ist nicht von der Bläse der Gedanken angekränkt, kein melancholischer Humorist und Satiriker. Nackt legt er Unsitte und Laster uns vor Augen und — lacht dazu oder spottet. Sein Schlusswort scheint: Nürrische, lächerliche Welt. Sein Leben im Stil des siebzehnten Jahrhunderts gleicht dem: »Mein Lehrer ist Hafis, mein Bethaus ist die Schenke. Ich liebe gute Menschen und stärkende Getränke.«

So ist er genial und sorglos in Leben und Werken. Die Mode des Tages und was man mit den höchsten Preisen bezahlte war im Genre die Feinmalerei; aus der Technik in den Geist übertragen: das sinnige Versenken in den Stoff und das Colorit, die Poesie jener Gemüthlichkeit und Naivetät, welche man bei Adriaen van Ostade, Dou und Metfu am besten studirt. Dies war nicht unseres Humoristen und Satirikers Weise. Er blitzt von Geist, Einfall. Und es ging ihm dabei wie Rembrandt: sein Bild war ihm fertig, wenn er seine Idee darin ausgedrückt sah. Sein Witz und seine Schärfe aber hatten zum Ausdruck nicht die coloristischen Formen der Gemüths- und Stimmungs-Malerei.

Den genialen Wurf, den Reichthum an Gedanken und tiefem Sinn zahlte man nicht so hoch. Konnte man das so schätzen, was dem Künstler in Laune aus Kopf und Hand flog, was dieser selbst so hingab? Denn Jan hatte nicht jenes Talent der Selbstschätzung. Wie so mancher genial schöpferische Mensch warf er seine Ideen — oft als Perlen vor die Säue — sorglos hin, während häufig dürftige Talente jedes ihrer mühsam zusammengearbeiteten Werke selbst vergöttern und dadurch auch den Andern den höchsten Respect einzulösen wissen.

So setzte sich das Urtheil über Jan Steen fest und auch die Taxe. Durch persönliche Würde gab er seinen Werken kein Relief.

Es kam die Zeit, wo er wieder auf die Malerei sein ganzes Absehn richtete. Er malte grössere, seine Bilder — er fand seinen höheren Beruf und ging über die Pöffe zur Komödie über. Er zeigte auch seine coloristische Kraft. Er schuf Werke, die an Metfu, Dou, A. v. Ostade, van Mieris, Pieter de Hooch hingingen, Werke von Rembrandtischer Kraft, von Farbenpracht, daß sie neben Venetianern hängen können. Aber kein Mäcen legte von vornherein Befehl auf seine Bilder. Niemand zahlte ihm einen Ducaten für die Stunde, wenn er sich concentrirte. Und um völlig gegen seine coloristischen, hochbezahlten Freunde aufzukommen, um ihnen ganz in ihrer Art zu gleichen, hätte er sich noch seinem innersten Wesen entfremden müssen. Die kecken, outrirten, possenhaften Bilder setzte er — gegen mäßige Preise — sicher am schnellsten ab, und dabei verdiente er wohl noch am meisten, da er sie mühelos und außerordentlich schnell schuf. Das »Boertige«, Schwankhafte, »Putzige« gehörte für das Publicum zu Jan Steen. Wenn er seiner Zeit in den anderen Vorwürfen voraneilte, verstand man ihn nicht so gut. Und den Menschen ist so häufig nicht recht, wenn sich Einer in dem bessert, was sie an ihm zu tadeln und zu mäkeln haben. Er konnte ihnen sicher nicht ausgelassen genug sein. Nach den Anekdoten füllen die Weinhändler immer sogleich wieder Kannen und Fafs für Jan, sobald eins seiner Bilder dafür ankommt. So wirkt bei dem einmal auf diese Bahn gerathenen Künstler Eins auf's Andere.

Je mehr und je schneller er malte, desto mehr mußte obendrein der Preis gedrückt werden. Und es werden, wie schon erwähnt, gegen 500 Bilder von ihm aufgezählt!

Jan's specielle Neuerung merkt Houbraken richtig an, wenn er sagt, am Schlusse seiner Brauer-Periode habe er das »Sinnbild« seiner Wirthschaft gemalt. Damit ging er über die humoristischen Genrescenen bisherigen Stils hinaus. Bei Frans Hals, Teniers, Brouwer, Adriaen van Ostade, Bega, Dou, Metfu u. f. w. herrscht die Naivetät. Der allgemeinen Gedankenströmung entsprechend, welche allerdings der naiven Kunst im Verlauf die größten Schädigungen zufügen sollte, schlug bei Jan Steen in solchen Bildern das Gedankenhafte, der Witz, die satirische Charakteristik vor. Er sammelt die verschiedenen Züge; er giebt Sinnbilder, Allegorien. Der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung wird bei dem satirischen Humor eine Hauptsache. Der Betrachter soll nicht den naiven Genuß, die positive Freude allein haben, sondern sein Urtheil über die Verkehrtheit des dargestellten Thuns, über die nothwendigen Folgen desselben wird in erster Linie in Thätigkeit gesetzt. Sehen wir Betrunkene bei Adriaen Brouwer, Derbheiten ärgster Art bei Brueghel, so beschauen wir das naiv. Sehen wir auf einem Bild Jan Steen's, wie alles Kopf über, Kopf unter in der Wirthschaft geht, der Mann lustig trinkt, die Frau schläft, die Kinder ihr Geld aus der Tasche nehmen, das Schwein in der Stube umhertrollt, ein Junge ihm Rosen vorwirft, der Affe mit einem Buche dafitzt, so haben wir Didaktik, Moral, Sinnbild der schlechten Wirthschaft. Jan hat mehrfach seine Bilder in diesem Sinne durch hinzugefügte Sprichwörter gekennzeichnet, wie: So gewonnen, so zerronnen; Wie die Alten fungen, so zwitschern die Jungen; Was nützt Licht und Brill', wenn die Eul' nicht sehen will; Hier hilft kein Doctor-Trank, sie ist an Liebe krank u. f. w. Viele Bilder, die er nicht getauft hat, könnte man in ähnlicher Weise kennzeichnen. (Siehe darüber auch O. Mündler, Ztschr. f. bild. K. III. 8.)

Noch bleibt er auch in solchen Darstellungen dem Realismus durch die Genreformen treu. Er ist, mit Laireffe zu sprechen »modern«, nicht »antik«. Er giebt nicht kalte Allegorien, sondern lebensvolle Komödien-scenen. Aber durch diese seine Art der Gedankenhaftigkeit ging er doch vielfach über seine Zeit hinaus, so zwar, daß wer nur seine grotesken Scenen kennt, viele seiner Bilder nicht leicht in das siebzehnte Jahrhundert versetzen, sondern glauben wird, er habe einen merkwürdigen Zeitgenossen Hogarth's, einen räthselhaften scharfen Charakteristiker der Aufklärung vor sich. Sieht man doch Gestalten bei Jan Steen, die man erst Ende des vorigen Jahrhunderts geboren glaubt, leibhaftige Jacobiner- und Yankeefiguren, die durch ihn also schon in der damaligen Republik der Niederlande constatirt werden.

Das waren neue Sittenbilder, entsprechend der Molière'schen Komödie, von außerordentlicher Schärfe der Beobachtung und Klarheit des Urtheils zeugend. Erst das nächste Jahrhundert vermochte die volle Bedeutung des Meisters in dieser Beziehung zu würdigen.

So malte er nun, bald Brauer, bald Maler, auch Kneipwirth, seine kecken Bauern-, Quackfalber-, Schenken-, Schul-, fröhliche Familienfest-Scenen, oder, um wieder mit Laireffe zu sprechen »Bordeelen, kroegen, Tabakrookers, Speelmans,

besmeurde kinders« u. f. w., die Doctorvisiten, wo die Vapeurs und Ach und Weh's gewisser Art die Hauptrolle spielen und wo felten ein gewisses Geschirr fehlt, das besser hinter dem Vorhang stände, die Sinnbilder des Leichtsinns, der Sinnlichkeit und der Lasterhaftigkeit. Es ist ein großes »Vanity fair« des niedern und gewöhnlichen Lebens von den widerwärtigsten, veroffensten Creaturen und den Snollen, schlimmer als Trijn Jans und Moy-Ael an bis zu würdigen und



Der Hundetanz. Ehemalige Sammlung Nogaret.

noblen Gestaltungen. Letztere freilich, wie wir noch hervorheben, leider im Verhältniß zu seinem Talent zu selten.

Die malerische Ausführung ist sehr verschieden. Bald sind die Bilder ganz nachlässig, bald wieder sorgsam durchgeführt und erinnern an die oben schon genannten Meister, die zum Theil seine Lehrer oder Freunde waren. Es giebt Bilder, welche in der Farbe flamländisches, bunteres, wie bei Teniers zeigen; andere haben ein tiefes Rembrandtisches Colorit, worin Jan Freund Lievensz etwas zeigen konnte; da denkt man bei der einen Scene an Adriaen van Ostade,

bei einer andern an van Mieris oder P. de Hooch. Manche Bilder sind so im Stile Metfu's, daß dadurch wohl die Sage sich gebildet hat, dieser habe ihn häufig nach Tiseln besucht, an seinem drolligen Wesen sich erfreut und ihm Bilder retouchirt.

Ein buntliches Colorit wechfelt ab mit tiefem, faftigen, kräftigen, einem rothbraunen und einem flauen, das trocken, dünn in der Farbe ist und auch nicht mehr der eigentlichen grofsen coloristischen Periode angehört, sondern in die nächste Periode überführt.

Seine Composition und Zeichnung sind immer genial frei, mag er Farce, Luftspiel oder fatirische Komödie malerisch bringen. Binnen-Räume wie freie Luft, alle Tagesstunden sind ihm gleich.

Aber wie damals jeder Dichter seine geistlichen Lieder dichten mußte, so mußte ähnlich in Holland der Maler biblische Stoffe behandeln. Wie weit Bestellungen dabei eingewirkt haben mögen, steht dahin. So malte Jan Steen auch biblische Vorgänge, dann auch historische; Metfu that ja desgleichen. Es ist bei beiden gleich wenig dabei herausgekommen. Jan blieb auch für solche Themata seinem gewöhnlichen Stile treu. Er raïonnirte mit seinen malerischen Glaubensgenossen etwa so: es ist immer so menschlich wie heutigen Tags in der Welt zugegangen; wie ich sehe, daß es hergeht, male ich alle Vorgänge, Hochzeit von Kana und Scipio, Moses und Simson. Auch Landschaften und Radirungen giebt es von ihm! Sein grofses Selbstportrait kann keinen Anspruch auf Hervorhebung machen.

Zu Houbraken's Zeit wurden seine Bilder, wie jener ausdrücklich sagt, höher geschätzt und bezahlt als zu des Künstlers Lebzeiten. Während sein Ruf dort, wo man seine verschiedenen Werke vor Augen hatte, namentlich in England, sich langsam steigerte, wurde er anderwärts unter dem Einflufs der Anekdoten seiner Biographen falsch charakterisirt. Aus einer anderen Tonart begann sein Ruhm auch in weiteren Kreisen gefungen zu werden, seit Sir Joshua Reynolds, Houbraken's richtiges Lob aufnehmend, ihn so wie auch Frans Hals und van Dyck wegen der Genialität im Ausdruck der Gemüthsbewegungen pries und erklärte, sich vorstellen zu können, daß Jan Steen einer der grofsen Pfeiler und Stützen der Malerei geworden wäre, wenn er in Italien statt in Holland geboren, in Rom statt in Leiden aufgewachsen wäre, und wenn er Michelangelo und Rafael statt Brouwer und van Goyen zu Lehrern gehabt hätte. Er erhob seine Composition und Kunst in Verwendung von Licht und Schatten und mußte bei seiner Zeichnung an die Rafels denken. — Seitdem hat es, zumal bei der wieder steigenden Bewunderung für holländische Malerei, nicht an Enthusiasten für ihn gefehlt. Seine Bilder sind in außerordentlicher Weise in die Höhe gegangen.

Wer will ein Genie wägen? Lassen wir Italien, Rom, Michel Angelo und Rafael bei Seite; aber wer kann auch nur sagen, was aus Jan Steen noch anderes geworden wäre, wäre sein Leben noch in eine steigende, statt abnehmende Periode Hollands gefallen!

Er griff richtig an als Humorist und Satiriker, wo es fehlte. Er griff allerdings nur in einer beschränkten Sphäre an. Daß er sich zu viel gehen liefs, um einen noch höheren Rang einzunehmen, daß er doch zu sehr stecken blieb in

feinem gewöhnlichen Train — durch seine Zeit unserer Ansicht nach zurückgehalten, nicht gefördert — steht für uns fest. Bei Besprechung von Steen's dichterischen Zeitgenossen in Deutschland haben wir gesagt: Die hohe Jagd der Satire bilden die großen gefährlichen Laster der Zeit. Große Satire verlangt viel Muth, am besten den Muth der Ueberzeugung. Wer ihn nicht hat und in dem immer persönlich gefährlichen Spiel nicht hoch einsetzt, kann nie hohe Treffer ziehen. Die große Satire ist sehr selten, weil sie ideale Gewalt, Witz und Muth vereint voraussetzt. Sie entsteht gewöhnlich in großen Wendepunkten des Volkslebens. Reichthum an Satire mittelmäßigen Schlages ist öfter ein Zeichen des Zerfalls als des Fortschritts. Hätte man ein festes Ziel und die nöthige Energie, so würde man sich nicht bei dem Geplänkel des Spottes beruhigen, sondern mit hohem Pathos vorwärtsdringen.

Hat Jan Steen sich nach seiner Kraft genug concentrirt oder sich nicht zu oft gehen lassen mit den Scenen, die er umfomehr auswendig konnte, als er so vielfach nur dieselben Modelle — seine Familie — variirte? Warum hat er nicht öfter durch die Gegensätze des Lieblichen, Edlen und Würdigen gewirkt? Gab es nicht noch Anderes für sein höheres Talent, wie er es als vorhanden bewies, als die Scenen von Bauern, Schenken, Festen, Völlereien, Patientinnen u. f. w.?

Es gab bitterböse Gebrechen im politischen und socialen Leben des von seiner Höhe sinkenden Hollands. Es fehlte die Kraft durchzugreifen — wie Cromwell durchgegriffen hatte. Man lese z. B. die Geschichte der Seeschlachten, welche den Nepotismus und das Vertuschungs-System immer wiederkehrend zeigen, trotz der Verzweiflung der großen holländischen Admirale; — zwei Dutzend feige, nicht bloß unfähige, sondern auch pflichtvergeffene, durch Connexion zu ihren Posten beförderte Schiffscapitains gehängt, und Holland hätte seine Meerherrschaft noch länger behauptet.

Jan Steen hat auch an zu vieles nicht einmal gerührt.

In seinen erlebten Werken gleicht er am meisten Molière. Dieser wird am längsten leben im Tartuffe.

Hat Jan sich einmal Fährlichkeiten und Verdrießlichkeiten ausgesetzt, wie Molière? Hat er einmal gegen geistliche und weltliche Wirthschaft verfloßen? Man spafste in dieser Beziehung freilich nicht in der Republik der Niederlande und die Hand der Herrn Geistlichen und Magistrate war schwer. Aber wer nicht wagt, gewinnt nicht. Wer sich im Gewöhnlichen hält, kommt nicht zum Außergewöhnlichen. Unserer Ansicht nach hat er mit dem Pfunde, das ihm anvertraut war, in dieser Beziehung nicht genug gewuchert.

Jan Steen hätte freilich mit lauter herzlicher Lache solche Kritik ablaufen lassen. Er war voll und rund in seiner Art und wollte sein, wie er war. Was kümmerte den originellen Mann, was Andere dachten, was Andere für Anforderungen an ihn stellen mochten? Er hätte ähpnlich erwidert, wie der Dichter auf das: »Mirza Schaffy, nun werde vernünftig, laß deines Wesens Unstetigkeit.«

Er war ein Phänomen, eine unvergängliche, typische Gestalt durch sein Leben, der Maler der holländischen Satyrpoffe und Lebens-Komödie der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.



Wie um so manche holländische Meister hat sich Bürger (Thoré) auch um Jan Steen durch Charakteristiken der Bilder ein besonderes Verdienst erworben. Daneben ist des Näheren immer noch auf T. van Westrheene's ausführliche, für unseren Meister so edel eintretende Abhandlung und Aufzählung der Werke zu verweisen.

Wichtig ist, daß später noch ein Maler Jan Steen zu Alkmaar gelebt hat, möglicher Weise ein Enkel des großen Jan. Ein Portrait, und folgende Bilder: Gebet vor dem Essen, eine Frau mit einem Kinde auf dem Schooße, nackte spielende Kinder, Glasmalereien mit den Werken der Barmherzigkeit werden von ihm angeführt. Von jenem Gebet heißt es, es sei »ein hübsches Bild gewesen, heller von Farben, galanter von Behandlung, aber nicht so fix oder meisterlich gemalt als die Werke des ältern Jan.« (Siehe van Eynden, van der Willigen und C. Kramm: Jan Steen van Alkmaar). Der ältere Jan zeigt so verschiedene Weisen! Nun giebt es also auch Bilder eines jüngeren Jan Steen!

Im Stile unfers Jan malten Richard Brakenburg, Jan und Jan Mienfe Molenaer. Ueber neunzig seiner Bilder befinden sich in England.

Weiter seien aus öffentlichen Galerien genannt: In Amsterdam im Trippenhuis mit Sammlung Dupper: die Festfeier (zu Ehren Wilhelm's III?), sehr ausführlich und schön. Der Papageienkäfig (fein). Zwei Quacksalberbilder (das Grün der Bäume in einem an J. v. Ruisdael erinnernd). Das St. Nicolasfest (sehr ausdrucksvoll). Bauernhochzeit. Fröhliche Heimfahrt (lustige Dörperei, flüchtig gemalt, aber sprudelnd von Leben; interessant der Junge vorn im Schiff mit pagenhaftem Anstand). Der Leichtsinrige. Die Scheuerfrau. Bäcker Oostward. Selbstportrait.

In der Sammlung van der Hoop: Fröhliches Hausgefinde. Kranke Dame (fein, die Auffassung höchst zart; das Lächeln der jungen Kranken unbeschreiblich). Das trinkende Paar (in Farbe und Licht an P. de Hooch erinnernd). Familienscene (fein wie ein Metzu gemalt). Die Orgie (bis zum Karrikirt-Fratzigen gehend, aber eins der großartigsten Bilder solcher abstoßenden Gattung. Ob nicht einige Maler der Venus Anadyomene neuerer Zeit sich an dieser üppigen, trunkenen Hummel ein Vorbild genommen haben?)

Im Haag: Der Zahnbrecher. Eine Menagerie (eine Steen'sche Unschuld im Hühnerhof). Doctorbild (Amor mit feinem Pfeil; auch die Form, wie das Gewand der Kranken herabfällt, zeigt die Art der Krankheit). Visite bei einem im Bett liegenden jungen Mädchen. Familie Jan Steen's. Das »Bild des menschlichen Lebens«.

Paris: Fest in einer Herberge.

Berlin: Der Bücklingseffer. Streit beim Spiel. Eine lockere Gefellschaft.

Dresden: Hochzeit zu Kana. Eine Frau, die ihrem Kinde mit dem Löffel Speise reicht.

München: Eine Schlägerei. Doctorvisite bei einer kranken Frau (»Minnepein«).

Wien, Belvedere: Bauernhochzeit. Holländische Wirthschaft. — Bei Frh. v. Rothschild: Betschwester und Heuchler.

Pest: Bauernbelustigung.

Braunschweig: Die Serenade. Fröhliche Gesellschaft. Die Verlobung (dies Bild hat Houbraken schon hoch gerühmt, wenn auch nicht ganz genau beschrieben. Er meldet, daß es an den Fürsten von Wolfenbüttel verkauft worden sei.)

Cassel: Das Bohnenfest.

Frankfurt: Die Alchymisten. Ein Mann, der mit einer Magd scherzt.



Gruppe aus der Verlobung. Museum in Braunschweig.

Petersburg: Esther vor Ahasverus. Ein Hochzeitsfest (die junge Frau sträubt sich, dem bejahrten Gatten die Treppe hinauf zu folgen). Das kranke Mädchen (ähnlich der Darstellung bei van der Hoop). Vornehme Gesellschaft.

Auf einer Radirung (sehr gemeine Scene) hat Jan Steen uns durch die Formen des niederhockenden Bauernweibes an Carstens und Michelangelo erinnert.

Namenszüge:

*Steen.*      *Steen*



### Adriaen van Ostade.

Geb. in Harlem 1610, † 1685 ebenda.

Wie wil hooren singhen  
Van vreughden een nieuw Liedt  
Van een so loofen boerman?

Welch ein Stück Culturgeschichte liegt zwischen den Liedern des Nithart von Riuwental und unseren heutigen Dorfnovellen, zwischen den Fastnachts-spielen, in denen der Städter den Bauern verhöhnte, und dem letzten Fensterln, zwischen den Dörper-Fratzen, wie sie der Künstler des Mittelalters so gern entwarf, und den Bildern Millet's, Bréton's, Vautier's und Defregger's. Aus welchem Racen- und Stände-Kampf, aus welchen socialen Revolutionen ist das Bäurisch-Lächerliche erwachsen, wie es das Mittelalter hindurch die Hauptquelle des Komischen für die gebildeteren Stände war! Und welche traurige Kehrseite zeigt dies Lächerliche! Was ist der Druck des Kampfes, den der Mensch zu seiner Existenz mit der Natur besteht, gegen den, den er durch seinen Wahn sich

selbst auferlegt! Da sucht der Einzelne, das Geschlecht, der Stand, das Volk die Erhöhung in der Unterdrückung Anderer, im Eigennutz das Glück, das der Eigennutz der Anderen deshalb immer bedroht und zerstört.

Ueber den Provinzialen der unterjochten Länder erhob sich die kriegerische, abgeschlossene Kaste der germanischen Sieger der Völkerwanderung. Die deutsche Heimat traf danach der Rückschlag der Thaten ihrer in die Fremde gezogenen Söhne. Die alte Volksfreiheit ging unter dem Einfluß der fränkischen Herrschaft in Deutschland zu Grunde. Auch hier entwickelte sich das dem Kern des Volkes, den freien, kleinen Landfassen schädliche Feudalwesen. Die Bildung und Gefittung des Bürgerstandes, der in der alten germanischen Volksordnung keine Stelle hatte, wandte sich gleichfalls von der durch das Landvolk vertretenen Cultur ab. Der Bauernstand wurde in Unfreiheit gedrückt, und Bauer wurde nun der Inbegriff des Niederen, Befchränkten, Rohen, des aus Dummheit und Verstocktheit in der Cultur Zurückgebliebenen, der deshalb mit vollem Recht Verachtung und Verhöhnung verdiene. Je schärfer die höheren Stände sich von dem niederen fonderten, desto mehr mußte letzterer wirklich sinken. Die Knechtschaft nimmt die halbe Mannheit. Selbst die guten Eigenschaften müssen sich in dauerndem Druck und Elend in ihre Gegenätze verkehren.

Wohl hat sich das germanische Landvolk überall gegen die sociale Knechtung gewehrt. Aber nur wo die Natur des Landes half, konnte es sich in feinen alten Sitten und Rechten und auf feiner moralischen Höhe erhalten. Wo die geharnischte Reiterei des Feudalherrn keinen Kampfraum fand, da blieb der Bauer frei. Die Friesen und Schweizer waren weder tapferer, noch freiheitsliebender als die Bauern der anderen deutschen Stämme, aber ihre Marschen und Alpen halfen kämpfen. Wo es gelang, altes Wesen und neuen Fortschritt zu vereinen, wo die Bauern und Städte zusammen gegen Fürsten und Lehnsherrschaft in Bund traten, da bildeten sich Staaten neuer Freiheit und Gröfse. Ewig bleibt der Ruhm der Freiheitskämpfe der deutschen Schweizer. In den Niederlanden wiederholte sich in der Befreiungszeit Aehnliches.

In der Reformationszeit war überall neues sociales Streben. Auch durch den deutschen Bauernstand zog der Geist der Freiheit. Deutschland drängte zu einer socialen Revolution, wie sie erst 1789 in Frankreich gelang. Aber die Wendung, welche der ausbrechende Ständekampf in den Bauernkriegen nahm, verdarb alles und hatte nach der Niederlage der Aufständischen und Schwärmer die grimmigste Reaction zur Folge. In den damaligen wichtigsten deutschen Provinzen ging den Bauern auch das noch verloren, was früher behauptet worden war. Und mehr! Man schnitt der Pflanze das Herz aus. Der alte Bauernstolz ward gebrochen durch Fürsten-, Pfaffen- und bureaukratische Macht, welche letztere nun begann. Damals legte Deutschland seine eigene Volkskraft lahm — anders hätte es sich nach dem, was in seinem Volke um 1500 gährte, bei glücklicher Einigung seiner Kräfte, wie ein Riese erheben müssen unter den Völkern.

Einigung und Gröfse fand nur ein nordwestlicher Theil, der sich mehr und mehr von ihm losgelöst hatte.

Wunderlicher Gang der Entwicklungen im Völker- und Geistesleben! Reformation und Renaissance gingen neben einander her. Auch für die Auffassung der bäuerischen Verhältnisse ward letztere eigenthümlich wichtig. Die bukolischen Dichtungen der Antike gaben den Gebildeten eine besondere Auffassung des Landlebens — eine idyllische und idealisirte, die so sehr mit der gewohnten, die nur Rohheit und Gemeinheit sah, contrastirte. Die italienische Schäferdichtung machte den Anfang. Die anderen Nationen folgten. Die schlimmsten Feinde des Bauernstandes, seine absoluten Verächter und Unterdrücker, gefielen sich in Phantasien arkadischen Lebens, so gut oder übel die Nachahmung des antiken Vorbildes gelang.

Die Größe des niederländischen Freiheitskampfes haben wir früher auseinandergelegt. Weisen wir hier nur darauf hin, wie in weiten Gebieten der Niederlande, im ganzen friesischen Norden der Bauernstand sich nie das Joch der Leibeigenschaft und Knechtschaft hatte über den Nacken werfen lassen. Er war frei, wohlhabend. Freier Stand ist immer Herrenstand. Im Kriege gegen Spanien kämpften alle Stände — bis auf einen Theil der Handelswelt, die vor Allem an ihren Gewinn dachte — zusammen. Die »Butter- und Käs-Kerle« zeigten so gut wie die Bürger, was sie als Kämpfer der Freiheit gegen Spaniens erprobte Banden vermochten. Der Kampf ging nicht um Vorrechte einer Kaste, nicht für Provinzial-Fürstenthum, nicht für Städter, nicht für Bauern, nicht für eine theologische Doctrin, sondern das ganze Volk wollte seine politische und religiöse Freiheit gegen ein anderes, ihm fremdes und jetzt andersgläubiges Volk behaupten. Auch der Bauer war hier Mensch und nicht bloß »auch ein Mensch, so zu sagen«, wie der Tiefenbacher, als Gevatter Schneider und Handschuhmacher, schüchtern remonstrirt. Oft citirt ist die Geschichte von dem Bauer, der dem Prinzen Moritz seine Tochter mit 100,000 Gulden Mitgift zur Ehe anbot.

In den Niederlanden kamen somit die Freiheits-Bewegungen des ganzen Jahrhunderts auch in Bezug auf den Bauernstand zum vollen Austrag. Wir haben in früheren Biographien geschildert, wie das ganze Volksleben in den Kreis der malerischen Phantasie gezogen wurde und diese ihren großen realistischen Aufschwung nahm. Das Leben und Treiben der Bauern war der alte beliebte Vorwurf des Komischen für den mittelalterlichen Städter gewesen. Hie und da hatte sich seine Kunst unter den neuen Ideen zu einer gerechteren Würdigung des Bauernthums aufgeschwungen und es ohne hässliche Verzerrung belassen — wofür z. B. Pankraz Labenwolf's Gänsemännchen in Nürnberg zeugen mag — aber im Allgemeinen war der alte Antagonismus zwischen Bürger und Bauer doch in so weit geblieben, daß dieser für jenen zum Stichblatt des Spottes dienen mußte und nur ausnahmsweise ohne eine Mischung von groteskem Humor betrachtet wurde. Eine Scene bäuerischen Treibens und Lachen über die bäuerischen Sitten, über die Derbheit, Unanständigkeit, Beschränktheit, dumme Piffigkeit, Völlerei, Handel- und Rauffucht der Bauern war Eins.

An anderer Stelle wird die süd-niederländische Kunst, werden die Brueghels, Rubens, der Meister des großartig wildesten Bauern-Bacchanals, die Teniers und Adriaen Brouwer behandelt. Belgien war aristokratischer als Holland. Diefem

waren die Rembrandt van Rijn und Adriaen van Ostade mit ihren neuen Auffassungen eigenthümlich.

Der Müllersohn Rembrandt van Rijn gehört zu den Auserwählten, welche die tiefsten Bewegungen ihrer Zeit zum vollen Ausdruck zu bringen wissen. Er hat Licht in's Dunkle getragen. Er zählt zu den tiefsten Denkern und Sinnern der ihm vorausgegangenen Zeit und seiner Gegenwart, und ward damit auch ein Führer für kommende Geschlechter, wie er die Armuth und Niedrigkeit, sie in



Die Puppe. Nach einer Radirung.

all' ihrer äußeren Mißfälligkeit belassend, geistig zu verklären wufste. Der Herr in Knechtsgehalt und das: Selig sind, die da geistig arm sind; selig sind die da Leid tragen; selig sind, die da hungert und dürstet — diese alte Auffassung, immer und nothwendig wieder erstehend in der sich der Leiden der Brüder erbarmenden Menschheit — Alles, was darum webte und in der Reformationszeit so manche wirre und aberwitzige Auslegung gefunden, so manche wüfte Ausbrüche zur Folge gehabt hatte, fand in Rembrandt seinen eigenthümlichsten Darsteller. Es war eine unergründliche, elegische Tiefe in diesem Menschen, in seinen erhabenen Stunden ein Gefühl für Elend und Jammer, wie es nur die wahrsten, größten Vertreter der christlichen Liebe befehlt hat. Man sehe seinen Christus in Emmaus, sein Hundertguldenblatt; man kennt dann Verklärung der Niedrigkeit. Allein stand er natürlich nicht in diesem Geist. Dieser ist der

mancher Secten und Bruderschaften seiner Zeit, der des Johann Arnd und Jacob Böhme und des neben Rembrandt in den Niederlanden grübelnden Angelus Silefius, der Geist der Träumer und Schwärmer des neuen Reiches Gottes in der englischen Revolution.

Was Rembrandt, hoch sich über seine Vorgänger einer verwandten Richtung erhebend, allgemein menschlich in dem demokratisch-religiösen, tiefsinnigen Geist seiner Zeit zum Ausdruck brachte, das that Adriaen van Ostade in seiner Art für einen besonderen Stand. Er schuf die Idylle des Bauernlebens. Was der Idealismus in seinen arkadischen Phantasien versuchte, das vollbrachte der Haarlemer Webersohn im Realismus. Neben den Bamboccia den und den dergleichen, mehr vom älteren Humor beeinflussten Bauernbildern der Brabanter kommt durch ihn eine neue Auffassung des Lebens der unteren Stände auf. Gleich Rembrandt versteht er über das Geistig- und Leiblich-Arme, Beschränkte, Naiv-Stupide eine Art Verklärung zu werfen. Er behandelt es nicht mit grotesker Satire oder einer Laune, die sich über das Rohe, Brutale, selber brutal, amüsiert, sondern zeigt es im Licht eines, gebrauchen wir für damals schon das Wort, sentimentalen Humors. Das Lächeln über die »heilige Einfalt und Dummheit« herrscht bei ihm vor gegen die Lache über rohe Flegelhaftigkeit, welche die meisten Bauernmaler zu schildern liebten. Adriaen ward der große Bukoliker des damaligen jungen Hollands. Bald nach ihm erweiterten Andere, das Thierbild hereinziehend, das bäuerliche Genre ausdehnend, diesen Lebenskreis. Der unterste Stand ward damit künstlerisch den oberen gleichgestellt. Auch in dieser Beziehung war jede aristokratische Ausschließlichkeit aufgehoben. Es war ein gewaltiger Schritt vorwärts in der Entwicklung der Humanität. (Man denke an die Entwicklung, welche diese geistige Strömung in Spanien hatte, an den drolligen Humor des Picarischen Stils und an Murillo's Behandlung und Verklärung des Armen.)

Adriaen van Ostade hat bis auf die neuesten Zeiten für einen Deutschen gegolten. Lübeck war stolz auf ihn. Dr. A. van der Willigen hat ihn uns genommen und nachgewiesen, daß er ein geborener Niederländer ist.

Die alten Berichterstatter meldeten, Adriaen und Isaak van Ostade seien zu Lübeck geboren. Wie sie nach Holland gekommen, wußte man nicht. Aber sie konnten so gut wie Knuffer, Sandrart, Lingelbach, Netscher, Pauditz, Wulfschlag, der Lübecker Kneller u. A. als Kinder oder Kunstjünger dahin gekommen sein. Man hat früher angenommen, (Siehe Adriaen van Ostade. Sein Leben und seine Kunst. Von Dr. Theodor Gaedertz. Lübeck, Von Rohden'sche Buchhandlung, 1869) die nach Lübeck gezogene Familie Ostade's stamme aus dem Lüneburgischen und heiße nach dem etwa zwei Meilen von Uelzen liegenden Dorf Ostede, jetzt Ostedt. Adriaen sei in Lübeck geboren und habe wahrscheinlich bei dem Vater des Johann Zacharias und Gottfried Kniller (Kneller), der Portraitmaler und nebenher Werkmeister an St. Catharinen zu Lübeck war, gelernt. Er sei wahrscheinlich erst in vorgerückteren Jahren nach Holland und zwar nach Haarlem zu Frans Hals gegangen. Denn eine Sammlung allegorischer Handzeichnungen, die dem Adriaen zugeschrieben wurden [und sich im Besitz des Herrn Gaedertz befinden], wurde noch in Lübeck von ihm gefertigt erachtet. Ob der Bruder

Isaak gleich mitgegangen oder erst später nachgefolgt sei, mußte man dahingestellt lassen. Houbraken's Bericht lautet: »Adriaen und Isaak van Oostade waren, wenn ich recht weiß, Lübecker von Geburt, aber haben den größten Theil ihres Lebens in Haarlem gewohnt. (Man sieht, Houbraken hegte immer einen gewissen Zweifel: zoo ik't wel heb, sagt er.) Adriaen ist geboren im Jahr 1610 und gestorben 1685. Adriaen Brouwer und er waren zu gleicher Zeit Lehrlinge von Frans Hals und Isaak ein Lehrling von seinem Bruder, doch starb er, ehe er die Höhe des Kunstberges erklommen hatte, wo sein Bruder die Lorbeeren für seinen Eifer und seine Mühe pflückte. Dieser machte im Jahre 1662 alle seine Kunstwerke und seinen Hausrath, den er hatte, zu Geld und kam damit von Haarlem nach Amsterdam, in der Absicht, damit (aus Furcht vor den Gewaltthaten der Franzosen) nach Lübeck zu flüchten; doch der kunstliebende Konstantin Sennepart wußte ihn so gut zu bereden, daß er bei ihm im Hause blieb, wo er die künstlichen colorirten Zeichnungen, die der Herr Jonas Witzen hernach nebst einigen Zeichnungen von Battem kaufte, für 1300 Gulden gemacht hat...« Durch Mangel an mehr Berichten sei diese Lebensbeschreibung so dürftig ausgefallen, setzt Houbraken entschuldigend hinzu. Daß im Jahre 1662 keine Furcht vor den Franzosen den Maler zum Auswandern veranlassen konnte, wurde früh bemerkt. Man hat das als Schreibfehler angesehen und dafür 1672, die Zeit des großen Einfalls Ludwig's XIV in Holland, geschrieben. Im Uebrigen fand man keinen Anlaß, die älteren Angaben zu bezweifeln. Weyerman schreibt Houbraken ab, sagt aber, daß er das Todesjahr Adriaen's nicht wisse. Man nahm allgemein an, er sei in Amsterdam geblieben und dort gestorben. Nun hat der hochverdiente Forscher der Haarlem'schen Kunstgeschichte, Dr. A. van der Willigen, auch nach den Oostade's die Archive untersucht. Folgendes hat sich daraus ergeben (*Les artistes de Harlem*. Harlem, F. Bohn; La Haye, Mart. Nijhoff, 1870): Die beiden Brüder sind in Haarlem geboren und Adriaen ist nicht in Amsterdam, sondern in Haarlem gestorben. Van der Willigen's Untersuchung ist so interessant und charakteristisch für die Art der neuen kunstgeschichtlichen Forschungen und ihre Ergebnisse, daß wir ausführlicher über sie berichten wollen. Auf alten Portrait-Zeichnungen der Brüder, so wie in den Noten der St. Lucas Gilde von Haarlem hatte er die Angabe gefunden, daß die Oostade's zu Haarlem geboren seien, Adriaen geboren 1610, gestorben 1685, Isaak geboren 1621, gestorben 1657. In den Taufregistern von Haarlem jedoch war nichts, nicht einmal der Name van Oostade zu finden. Da fiel dem Forscher auf, daß in van der Vinne's Liste geschrieben stand: Adriaen Jansz. van Oostade (d. h. Jan's Sohn). Unter Jan nachsuchend — die Familien-Namen begannen damals erst sich festzusetzen — fand Herr van der Willigen nun, daß dem Jan Hendric van Eyndhoven und seiner Frau Janneke Hendriksen außer drei anderen Kindern ein Adriaen, getauft den 10. December 1610, Jan, Lijsbeth und Isaak, getauft den 2. Juni 1621, geboren seien. Danach fand er ein Document, in welchem Jan Oostade seinen Geschwistern Lijsbeth, Isaak und Adriaen Oostade Hab und Gut als Besitzthum zuspricht. Der Vater heißt Jan, Heinrich's Sohn, von Eyndhoven; dicht bei dieser Stadt, zehn Minuten von Aften, liegt ein Dorf Oostade. Die Frau stammte aus Woenfel, auch in der Nähe von Eyndhoven. In der ganzen Gegend blühte die



Weberei; in Nordniederland war Haarlem dafür die berühmteste Fabrikstadt. Wahrscheinlich war Jan im Dorf Ostade geboren. Er ging, wie so viele Protestanten und Mennoniten, nach Holland und liefs sich in Haarlem als Weber nieder, wo ein Sohn und noch sein Enkel dasselbe Geschäft fortsetzten. 1605 hat er sich mit Janneke Hendriksen aus Woensel verheirathet. Dafs er in guten Verhältnissen lebte, beweist, dafs die älteste Tochter mit dem Stadtsecretär von Haarlem sich verheirathete.

Adriaen wurde kein Weber sondern Maler, und zwar ward er Lehrling bei Frans Hals. 1636 wurde er Mitglied der Bürgerwehr; 1638 heirathete er. Der Trauschein befragt ausdrücklich, dafs die beiden Eheleute aus Haarlem seien. Nach vier Jahren starb diese erste Frau, worauf sich Adriaen später wieder verheirathete. Die zweite Frau ist 1666 gestorben und mit so außergewöhnlichen Kosten beerdigt worden, dafs auch daraus Ostade's Wohlstand hervorgeht. Im Jahr 1662, in dem Houbraken Adriaen nach Amsterdam flüchten läfst, war der Meister Decan der Gilde zu Haarlem. Vom Jahre 1657 und 1670 kann man seine Wohnungen in dieser Stadt nachweisen. Am 2. Mai 1685 ist er in der Kirche St. Bavon zu Haarlem beerdigt worden. Sein Kunstschatz — eigne und fremde Gemälde, Kupferplatten, Radirungen, Zeichnungen — ward Anfang Juli 1685 zu Haarlem versteigert.

Es ist nach diesen Documenten kein Zweifel mehr möglich: Adriaen und Isaak van Ostade heissen nicht nach Ostedt im Lüneburgischen, sondern nach Ostade in Nord-Brabant und sind nicht Lübecker, sondern Haarlemer von Geburt. Und Adriaen ist nicht zu Amsterdam, sondern zu Haarlem gestorben.

Ist er 1610 geboren, so ist er etwa 1623 zu Frans Hals in die Lehre gekommen. Dieser große Meister ist anderer Orten characterisirt. Adriaen hat gründlich bei ihm gelernt, zeichnen wie malen. Gerade diese zwanziger Jahre waren die der Entfaltung der großen neuen holländischen Kunst.

In Frans Hals' Schule studirte man die Natur. Da wurde das wirkliche Leben erfaßt und mußte es seine Vorwürfe herleihen. Das Komische und Niedrig-Komische war beliebt. Frans Hals war eines der größten malerischen Buffo-Talente; dabei in der Kneipe zu Hause.

O ihr holländischen Kneipen der alten Tage, wo seid ihr hingekommen? Wer euch und eure Stammgäste mit den Trompeter-Wangen und den Bierträger Lippen, denen unmöglich ein Tropfen vorbeirinnt, fucht, der findet euch nicht! Eure Gemüthlichkeit, euer Leben ist dahin — vergangen mit dem schäumenden Bierkrug! »Slijterijen en Tapperijen« dagegen aller Ecken und Enden, in denen das nach dem Opium zweitwirkfamste Volksgift geschluckt wird, das man hier Genever tauft! Menge der Genever-Höhlen, traurige Wahrzeichen, das etwas faul ist im Volksleben, das zum Himmel stinkt! In den fröhlichen großen Zeiten Hollands trank das Volk Bier — »Delfs, Antwerps, of dat mannelijck Rosticker bier« preift Bredcrode.

Das zehrte nicht an der Lebenskraft des Volkes, selbst wenn's heifst:

Nou wilje drincken soo drinckt, laet de Waerdin haer ploegh gaen,  
Gy moet lustigh flempen, soo je wilt in de kroegh gae'n —

Wenn der Germane nun einmal so geboren ist, daß jede Freude ihm großen Durst macht, oder daß er im Getränke den Spiritus braucht, um seinen schwerfälligen Geist in erfreuende Aufregung zu setzen, in die er sich nicht wie andere Völker hineinschwätzen kann, dann forge auch, wer forgen kann und muß, daß die Trunkfreude so wenig schädlich wie möglich wird. Aber wo der Fufel herrscht, ist eitel Dufel. Krieg den Schnapspelunken!

Adriaen van Ostade ward der Meister des gemüthlicheren Wirthshauslebens. Adriaen Brouwer, der Meister der Wirthshausrauer, soll ja bei Frans Hals sein



Der leere Krug. Nach einer Radirung.

Mitschüler gewesen sein. Möglich, daß dieser während seines Aufenthaltes in Holland bei Frans Hals gemalt hat, wenn er auch kein Haarlemer ist, wofür ihn die Holländer ansprachen, die nun für ihn die Ostade's gewonnen haben.

Frans Hals selbst hatte seine Jugend in Südniederland zugebracht und vermittelte, wie vorher Carel van Mander gethan hatte, mit der belgischen Schule. Adriaen Brouwer ist, falls er nicht bei Frans Hals gelernt hat, doch durch die Sage richtig placirt. Brueghel, Brouwer, Adriaen van Ostade geben eine richtige Ueberleitung. Fügen wir hier eine Anekdote aus Frans Hals' Haus- und Kneipenleben ein, in der Adriaen Brouwer übrigens nicht als der gepeinigte arme Eingesperrte auftritt, den der schändliche Meister ausnutzt. Frans Hals, erzählt Houbraken, sei immer in der Schenke und richtig jeden Abend betrunken gewesen. Die älteren Schüler, die ihren Meister hoch gehalten hätten, holten ihn, sich darin

ablöfend, nach Haufe und brachten ihn in's Bett. Der Meister hatte die Gewohnheit, laut sein Nachtgebet und dabei die Worte zu sprechen: Lieber Herr, hole mich früh zu dir in deinen hohen Himmel. Darauf hin hätten Adriaen Brouwer und Dirk van Delen, dessen Lehrlingschaft bei Frans Hals jedoch gleichfalls bezweifelt worden ist, eines Abends vier Löcher durch die Decke von des Meisters Schlafzimmer über dessen Bett gebohrt, Stricke hindurch und unter das Bett durchgezogen und als nun der berauschte Frans, zu Bett gebracht, wieder seine Bitte gelallt, mit noch zwei Gefährten langsam das Bett in die Höhe gehoben. Der erschrockene Hals habe laut gerufen: So hastig nicht, lieber Herr, so hastig nicht, so hastig nicht! Vorsichtig hätten sie das Bett nun wieder niedergelassen, ohne dafs er den Streich, den man ihm gespielt, gemerkt habe. Als er schlief, zogen sie die Stricke wieder zurück. Er habe danach nie wieder seine Bitte, früh in den Himmel zu kommen, wiederholt. (Er hat dagegen leider ein langes Fegfeuer auf Erden zu bestehen gehabt.) Erst nach Jahren aber hätten sie den Poffen erzählt.

Wahr oder nicht wahr, das Geschichtchen ist charakteristisch für das damalige Künftlertreiben in Haarlem, dem kneipgewaltigen der »Haarlem'sche drooge harten«, gegen welche in Brederode's Trutz-Trinklied die Amsterdamer beim Trinkwettstreit sich so vorsichtig gerüftet haben. Frans Hals mag dabei gewesen sein, wenn Brederode als Fährdrich das Kunststück machte:

Daer hy soo trots wil an de kan,  
Hy vat die met sijn tanden an,  
En houder oock sijn handen van,  
En slingert's over't hooft.

In seinem Atelier sind sicher Brederode's »böertige und amoureuse« Lieder gefungen worden.

Adriaen van Ostade wandte sich wie Dou und Terborch dem feineren Genrebilde zu. Den Bukoliker des realistischen Hollands nannten wir ihn. Er wird für das gemüthliche Leben der niederen Stände der grofse Charakterschilderer, anders noch als Brouwer, als Teniers, anders auch als sein charakteristisch-rücksichtsloser, keck-heiterer Meister Frans Hals. Ein gefühlvoller Zug geht bei Adriaen van Ostade durch; das Idyllisch-Heimliche, das Träumerisch-Halbdunkle zieht ihn an, mehr als das laute Leben, klar und nackt wie der Tag, wie Frans Hals es frischweg darstellt, mehr als die bewegte vlämische, charakteristisch kecke, durchaus nicht sentimentale Auffassung. Die tollen und rüden Scenen der Bauern-Bacchanale, mit kecker oder gar brutaler Lebenskraft und Luft geschildert, sind bei ihm selten. Ist doch auch keine einzige Begründung für die Behauptung späterer Kunsthistoriker aufzuweisen, dafs er ein dem Trunke ergebener und in niederer Gesellschaft sich umhertreibender Künstler gewesen sei. Im Gegentheil! Wohl steht er noch im Humor der älteren Zeit: er wählt mit grossem Behagen im Niederen, Häfslichen, Dummen seine Stoffe. Aber das Gewaltsam-Rohe ist nicht seine Sache. Wie selten z. B. malt er die sonst so beliebten Bilder von Mefferkämpfen der Bauern, die übrigens, nebenbei bemerkt, nicht die Gefährlichkeit, wie die Raufereien etwa des niederbayerischen Kraftadels haben. Dieser

sicht mit der bestialischen Absicht, zu tödten. Die holländischen Schiffer und Bauern fochten — und fechten in den Grenzprovinzen gegen Deutschland bis auf den heutigen Tag — mit ihren Messern, wobei es vor allem, wie beim deutschen Studenten-Duell, darauf ankommt, dem Gegner grofse Querschnitte auf den Wangen beizubringen, die sogar wie Terzen und Quarten angefaßt wurden. (Siehe z. B. darüber die Stelle in den Denkwürdigkeiten des Freiherrn von Trenk oder in van Lennep's hübschem Romane Ferdinand Huyck.) Es sind diese Kämpfer eben alte Sachsen, d. h. Messer-Männer.

Was für Rembrandt's geistige und künstlerische Bildung gilt, gilt auch guten Theils für den vielleicht nur zwei Jahre jüngeren, mit ihm in Verhältnissen ziemlich gleichen Adriaen van Ostade. Es ist früher darauf hingewiesen, wie Elzheimer, Poelenburg u. f. w. einwirkten, das feine Genrebild Mode ward, die Licht- und Schatten-Wirkungen das neue Problem für die jungen holländischen Künstler wurden.

Fein und schmelzend konnte Adriaen auch bei Frans Hals malen lernen. Der verstand sich gleichfalls darauf. Erzählt doch auch Houbraken, Meister Frans habe seine Portraits fett und sanftschmelzend angelegt und danach seine — wie soll man sagen — Pinselwürfe angebracht, sagend: nun mufs da noch das Kennzeichen des Meisters hinein! Neben Frans Hals wirkte damals zu Haarlem Jan Pinas, den man auch für einen Lehrer Rembrandt's anfaß. Es gilt hier nur zu wiederholen, dafs man Rembrandt's Einfluß auf die ihm gleichzeitigen Künstler nicht zu unmittelbar und diese nicht gleich als abhängige Nachahmer faßt. Auch die Anderen sahen und lernten, was er lernte, mochte er sich dann über sie — und zumeist für uns — erheben, wie sich Shakespeare oder Rubens über ihre Nebenbuhler aufschwangen.

So malte Adriaen van Ostade gleich Teniers und Brouwer Bauernbilder — die damalige grofse Dorfgeschichten-Luft hatte in der Malerei begonnen, 200 Jahre der Dichtung voraus.

Der Kernpunkt von Adriaen's Auffassung ist sein Sinn für den inneren Frieden und die Seelenruhe in der unteren, in der Beschränkung noch zufriedenen, selbst in der Dumpfheit glücklichen Sphäre. Niemand ruht und genießt das Einfachste so absolut, wie der schwer arbeitende, noch durch keine Zweifel zerfetzte Ungebildete. Es ist ein Paradieseszustand, freilich der niedersten Art, dessen Einheit und Gleichgewicht und Frieden jedoch der Unruhige, Ehrgeizige, seelisch sich Zerplagende höherer Bildungsstufen oft beneidet, oft mit geistig-kindlichem, naivem Reiz umgeben sieht, oft freilich auch als thierisch, dumpf und bornirt verachtet. Mit dem Humor, wie gegen das Kind, schaut nun der idyllische Geist auf diese niederen Zustände. Er sieht neben und unter dem Groben, Schmutzigen und Rohen, auch Thierischen, das Natürliche, Gefunde, Wahrhaftige; er sieht Seelen-Einfalt und Reinheit. Er vergift darüber das Fehlende. Die niedere Natur steht ihm gegen die verschrobene, lügnerische, geistig und äußerlich trügerische Unnatur der Uebercultur. Je nach der Gemüthsanlage wird die Betrachtung solcher Zustände sentimental-sinnig, elegisch, pathetisch, heiter-humoristisch oder derb-launig ausfallen. Rembrandt, Milton, denn auch das verlorene Paradies gehört in den Kreis dieser Empfindungen und der Sehnsucht nach der

einfachen Natur, Ostade, Teniers, Brouwer mögen an den Umfang dieser Gefühle erinnern.

Adriaen van Ostade wurde der holländische bäuerliche Theokrit. Wenige haben ihm so gut nachempfunden, wie der junge Goethe, der im väterlichen Haufe von Kindheit an Künstler sah, die sich Rembrandt, Sachtleven und andere Niederländer zu Mustern genommen hatten, der nach dem Besuch der Dresdener Galerie bei seinem Schufter speciell unsern Ostade wiederfand — »Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles was man in jenen Bildern bewundert« und der im Werther auch vor dem Rotznäschen keine Scheu hatte.

Leben der Natur! Freude am Natürlichen! Diese Poesie der Wirklichkeit klingt damals eben in allen echt niederländischen Malern wieder und entzückt und ist ewig, wie jede wahre Poesie!

In den äußersten Formen zu idealisiren, fiel Adriaen van Ostade so wenig ein, wie Frans Hals oder Rembrandt. Im Gegentheil. Für seine Bauern folgt er dem alten humoristischen Geschmack, daß er die Formen lieber noch karrikirend in's Niedere drückt. Er taucht freilich sein Bild in ein idealisirendes, sanfteres, humoristisch-mildes Gefühl und malt es in der entsprechenden Weise, aber die Figuren sind nicht reizend; da wird nicht das Pathetische bedeutenderer Leidenschaft oder des Schmerzes, nichts Heldenhaftes, Tragisches, Dämonisches u. s. w. im Stil neuerer Zeit und jetziger Tendenz-Vertreter gesucht. Dieser Humorist läßt das Gemeine gemein, ja fucht es, und fürchtet sich nicht vor dem Rohen, das er lachend beherrscht. (Man denke für Adriaen van Ostade wieder an Boz Dickens' Humor und das Hell-Dunkel der Gefühle, mit dem auch dieser das Niedere und in Wirklichkeit Zerlumpte und Schmutzige zu verklären wußte.)

Der Menschenschlag, den Adriaen van Ostade am liebsten schildert, ist kurzstumpfig, dicknäsig, dickbackig, durchgehends dumpfblickend, absorbiert in seinem Treiben in Hütte und Schenke, in der Haltung und mit dem Ausdruck, wie sie ermüdende, geistlose Arbeit für die nordischen Völkerschläge leider in ganz besonderer Weise mit sich zu bringen scheint. Kurz gesagt, sind die Proportionen für Bauern in Albrecht Dürer's Proportionslehre maßgebend. (Daß man Dürer's Schriften kannte und seine Aesthetik des Realismus, dafür zeugt Rembrandt's Bücherkatalog.)

Das Dumme, Gutmüthig-Stupide, das Dumpfe, Gottergebene der Niedrigkeit ward Adriaen's Force. Der geniale Künstler beherrschte natürlich auch die anderen naheliegenden Gebiete feines Kreises, doch in diesen waren Teniers und Brouwer ihm gleich oder überlegen.

Friedliche, ruhigere Szenen sind ihm die liebsten. Seltener tanzen, tollen und raufen seine Bauern und Tagwerker. Das sitzt, ist, trinkt, raucht, zecht, spielt. Das lehnt in der Thür, plaudert vor dem Haufe und in der Schenke. Auch Adriaen fucht das Volk noch nicht »bei der Arbeit.« Das Betonen der Arbeit selbst, für den Bauernstand Bilder, die uns den Landmann bei Pflug und Egge, Senfe, Spaten und Hacke zeigen, etwa das Grasmähen frühmorgens im Thau, das Garbenbinden in heißer Mittagsglut, das Pflügen am nasskalten Herbsttage oder das müde Abbrechen der Arbeit, wenn die Abendglocke über das

Feld haltt — das sind erst Vorwürfe einer späteren Zeit, welche über den Bibelspruch: Im Schweisse Deines Angesichts sollst Du Dein Brod essen — in früher ungewöhnlicher Weise zu philosophiren angefangen hat. Idyllisch erschien die Muße, das Ausruhn mit seinen Freuden. Zunächst an solche Muße Zustände reihte sich — die ältesten Zeiten gaben dafür die Vorbilder — das Hirten-Nichtstun und die behaglichere Hirten-Arbeit. Die holländischen Realisten malten



Die Spinnerin. Nach einer Radirung.

denn auch diese Art Viehweide-, Melk- und dergleichen Idyllen. Adriaen war kein Thiermaler und befasste sich mit diesem Genre nicht; sein ihm eigenthümliches genügte ihm vollkommen. Sein Bruder schuf sich hingegen durch die Verwendung des Thierbildes ein besonderes Genre, indem er das Fuhrmanns- und Reisenden-Getriebe vor dem Wirthshause gerne zum Vorwurf wählte.

Auch Adriaen hat eine Reihe von Bildern, in denen er Schulter an Schulter mit den älteren Humoristen erscheint, für welche das Geistig- und Körperlich-Häfsliche, Rüpelhafte noch mit dem Lächerlichen zusammenfällt. Man hat dafür besondere Geschichtchen von Brouwers Einwirkung erzählt. Die einfamen, stupiden Saufgurgeln fehlen so wenig, wie Völlereien der Tabagie und der Kirchweih-Quackfalber; Dorfschulen, Musikanten und dergleichen kommen hinzu. Es geht dann nach Umständen so natürlich her, wie etwa bei Goethe im Jahrmarktsfest zu Plundersweiler und in Hans-Wurst's Hochzeit. Für Ostade's schlimmste derartige

Bilder tröste man sich mit dem kaiferlichen Spruch über die in bekannter Weise gewonnenen Goldstücke: Sie riechen nicht.

Mehrfach kommen auch vor: Bäcker, die ihr frisches Brod mit dem Horn austuten — wie man bei uns in Landstädten und Dörfern tutet, wenn das Vieh ausgetrieben wird und wenn es zum Stall kehrt — Advocaten in der Schreibstube, Maler-Ateliers. Solche Bäcker, die zur Halbthür hinaus blasen und die sonstigen Halbthür-Bilder und dahingehörigen Vorwürfe entsprechen den Fensterbildern feines Genossen Dou. Diese Licht- und Schatten-Virtuosen ergriffen freudig die reizenden Themata, die das Leben überall zeigte, wo der Lichteffect von vornherein gegeben war durch die voll beleuchtete Figur in Thür und Fenster, die sich gegen den dämmrigen Hintergrund von Flur oder Zimmer so trefflich abhob.

»Magische Haltung« heisst es bei Goethe, für Adriaen. Ja wohl magisch, durch die Kunst, mit welcher er grade das magische Dämmern zu malen verstand. Er ist eben der Zeitgenosse Rembrandts, der mit diesem und nach diesem die Licht- und Schattenwirkungen mit fein empfindendem Auge erfasst und nachfühlt und durch das Dämpfen des Lichts, das Halbdunkel und fein Verdämmern in maleischer Poesie uns wunderbar zu stimmen weifs.

Gerne malt er deshalb Interieurs von Bauernhütten, die den Uebergang von Wohnung und Stall zeigen. Ein regelrechtes viereckiges Zimmer ist für seine Effecte nicht so malerisch, wie dies unordentliche Geschiebe von Halbwand, Dachsparrenwerk, Balkendecke u. f. w. Die Beleuchtung ist grade hinreichend, die armeligen Geräthschaften und das Gerümpel, das für die Armuth, die hier haust, genügt, zu erkennen. In all' den dämmrigen und dunklen Ecken und Räumen kann der Maler seiner Virtuosität Genüge thun. Aber Adriaen wäre ein einseitiger Virtuos, kein grosser Maler, wenn nun nicht Alles im Bilde stimmte. So entspricht denn das plumpe, hässliche Geschlecht mit seinem geistigen Licht und Halbdunkel dem Raume. Es ist ein geistiger Friede, ein Licht der Liebe da, das durch die Tiefen dieser Herzen leuchtet und dämmert. Der Maler weifs, gleich Rembrandt, das Gewöhnlichste, Hässlichste zu verklären. Auch in der Pfütze kann man ja den Himmel in seiner Unergründlichkeit sich spiegeln sehen. Eine arme hässliche Familie bei ihrem Abendessen wird unter seiner Hand eine rührende Darstellung der Bitte: Gieb uns unser täglich Brod.

Der Beschauer kann am leichtesten nachspüren, wie Ostade seine merkwürdigen Wirkungen, im Hässlichen ergreifend und erhebend zu fein, zu Wege bringt, wenn er seine Bilder betrachtet, wo Mutter und Kind dargestellt sind. Beide vielleicht hässlich, schmutzig, vernachlässigt, mit dem Stempel der geistigen Beschränktheit, ja auch Adriaen begegnet es zuweilen, daß er Kinder malt, die wie verbüttete Zwerge aussehen, anstatt das ihre Gesichter die richtigen Kinderproportionen zeigen — aber wie Arm und Reich keinen Unterschied in mütterlicher und kindlicher Liebe macht und die Bettlerin reicher an Liebe zu ihrem Kinde sein kann, als die Königin, so zeigt nun Adriaen Mutter und Kind in dieser sich ganz genügenden nichts weiter bedürfenden Liebe zu einander. Die Mutter schaut auf ihr hässliches Kind so glücklich zufrieden, wie in einen goldenen Krug, mit dem Sprichwort zu reden. Die subjective Kritik über das Hässliche,

Dumme, welche dies in's Komische zieht, schweigt vor den ersten Gefühlen und der heiligen Einfalt. Diese Objectivität in der Auffassung seiner Persönlichkeiten sichert ihm stets unsere vollste Theilnahme. Seine Personen sind immer ganz bei der Sache. Davor haben wir Respect, wo und wie wir das auch antreffen mögen. Es sind keine Masken, die wir sehen.

Bauernfamilie, trinkende Bauern, rauchende Bauern, Bauern in der Schenke Bauern vor der Schenke, so heisst es immer wieder im langen Verzeichniss seiner Bilder. Adriaen beschränkt sich übrigens dabei nicht, wie Brouwer, auf die unterste, dahingehörige Klasse. Auch die Vermögenden, etwa Händler, Müller, Halbstädter frequentiren seine Wirthshäuser und conversiren in oder vor der Schenke. Lieblingscenen sind ihm Gruppen, die vor dem Haufe sitzen, oder die etwa durch einen ruppigen Bierfiedler, der durch's Dorf geigt, vor die Thür gelockt werden; die kleinen Gassenferkel von Dorfkindern stehen zu Hauf und hören verwundert, scheu und trotzig zugleich, dem Fiedler zu.

Für grössere Interieurs verwendet Adriaen gerne Doppellicht. Seine tiefen Wirthstuben und Ateliers pflegen erleuchtet zu werden durch Fenster, seitwärts im Vordergrund, und ein Fenster im Hintergrund. Dadurch gebietet er über die ganze Tiefe des Raumes, der genugsam erhellt ist, um überall lebensvolle Fülle zu zeigen; das Licht ist meistens gedämpft durch die kleinen Scheiben oder durch Weinranken, welche die Fenster halb verhängen, wodurch die magische Wirkung sich um so natürlicher ergibt.

Oftade's heiterem, offenen Sinn entspricht die reichere Farbenscala, welche er festhält; seiner geistigen Harmonie die feines Colorits. Nie hat er eine Force darein gesetzt, auf eine einzige Farbenreihe seine Bilder durchzuführen und wo möglich alle leuchtenderen Farben auszuschliessen, wie dies bis zur Manier bei manchen seiner Genossen Mode ward, welche in solcher Fugirung ihre Virtuosität zeigten, aber auch häufig genug sich um die Wahrheit nicht kümmerten, obwohl man sie gedankenlos wegen ihres Realismus zu preisen pflegt. Adriaen blieb darin den Jugendlehren getreu, welche er in einer Schule empfing, die aus Flandern stammte, wo man farbenfreudiger blieb.

Er hat echte Idyllen-Stimmung und Behandlung, somit Gleichmässig-Fliesendes, nichts Grelles, Hartes, im scharfen Contraste dramatisch sich Stossendes und Hervortretendes. Seine Farben sind fatt, saftig, schmelzend, das Ganze ist zart gemalt — im Gegensatz zu Brouwers keck genialerem Hinwerfen der Farben —; das unendliche Feingefühl für das Abnehmen der Farbentöne hoben wir schon hervor. An dem goldig überdämmerten Braun der Interieurs und dem Smaragdgrün der Exterieurs erkennt man ihn leicht. Der grüne Dämmerchein des Laubes am Fenster und vor der Thür ist ein Lieblingsvorwurf für seinen Pinsel. Bezeichnender Weise sieht man in einer Radirung seines Ateliers eine Weinranke liegen. Die Harmonie der Farben in seinen besten Bildern erquickt das Auge, ehe man das Einzelne unterscheidet. Er ist als Colorist voll Noblesse und Idealismus, voll von bezauberndem Wohl laut. Auch die guten holländischen Dichter haben hohen Wohl laut, selbst in »boertigen« Liedern; für manche deutsche Kritiker sei dies bemerkt.

Ob Adriaen van Oftade Innenbilder oder Aussenbilder, ob er einzelne, ob



viele Personen, ob er Stilleben, Architektur oder Landschaft vorführt, in Allem ist er durchaus frei und in seiner Art vollendet. Absicht und Mühe merkt man bei ihm nicht. Alles ist, als müsse es grade so fein und spiegle unmittelbar das Leben. Alles ist voll Leben und Geist. Er ist eben ein großer Künstler. Idee und Erscheinung sind bei ihm Eins.



A. van Ostade in seiner Werkstatt. Dresdener Galerie.

Dafs er seinen Stil in Formen und Farben zuweilen der Natur substituirt, dafs wir, ein Bild von ihm gewahrend, nicht immer sagen: das ist Natur! sondern: das sind Adriaen van Ostade's Menschen, das ist sein grüner Baumschlag in der Landschaft, das versteht sich. Es gilt von ihm, was Goethe von den holländischen Meistern sagt: Sie sahen die Natur mit ihren Augen und lehren die Natur mit ihren Augen zu sehen.

Die Menge ähnlicher Bilder sind auch bei ihm aus der Luft der Liebhaber zu erklären, grade seine Forcescenen zu besitzen.

Seiner ganzen Richtung entsprach es, dafs er mehr den Stand als das Individuum zum Vorwurf für seine Art bukolischer Feinmalerei wählte. Er hatte

nicht einmal befondere Neigung zum Portrait, wie unvergleichlich er auch als humoristischer Charakteristiker ist. (Sogar das berühmte Familien-Portraitbild im Louvre ist als fein Werk angezweifelt.)

Auch als Radirer war er ausgezeichnet, immer in seinem bekannten Genre. Fünzig und einige Radirungen — einige bezweifelt — liegen uns vor, charakteristisch prächtig, geistvoll oder in ihrer Art poetisch. Um aus ihnen eine ungewöhnlichere Scene heraus zu greifen, wie ist das Schweinefchlachten bei Licht so unvergänglich wahr in dem ganzen Bauerninteresse dargestellt! Lieber Leser! Bist du nie in der heiligen, noch dunklen Frühe der Sonntagsmorgen um die Weihnachtszeit vom Schreien der gefchlachteten Schweine in deiner Nachbarschaft aufgeweckt und hast deine kindlichen bitteren Thränen geweint, weil du keine Nerven und Gefühle hattest, wie die Bauernkinder auf dem Bild, und weil du nie ohne Schauer daran denken kannst, daß Thiere gefchlachtet werden?

Adriaen van Ostade bildet mit Teniers und Brouwer das große Trio der malerischen Dorfgeschichtler jener Tage. Sie schritten unserer Zeit darin voran. Louis XIV. mochte sich mit Fug und Recht nicht bloß aus ästhetischen Empfindungen von ihren Bildern abwenden. Er konnte darin die Feinde seiner Auffassung des socialen Menschenwesens spüren.

Adriaen van Ostade lebte angesehen und im Wohlstand, thätig bis gegen sein Lebensende. Er starb zu Haarlem im Jahre 1685.

Dr. Gaedertz giebt in seinem angeführten Werke, unter Waagen's Revision, die Aufzählung aller Werke des Meisters (mit ihren Besitzern).

Er zählt unter der Ueberschrift Interieurs 218, Exterieurs 66, Einzelfiguren, Porträts 80, im Ganzen 364 Bilder auf.

Zu Amsterdam im Trippenhuys: Des Künstlers Werkstatt (ähnlich wie das Dresdener Bild, doch mit anderem Hintergrund. Adriaen hat denselben Vorwurf radirt. Selten ist die Radirung mit der Tonne.) Die ausruhenden Reisenden (schön). Der Quackfalter. Der Bäcker (im Oberkörper und der Armverkürzung nicht ansprechend). In der Sammlung van der Hoop: Bauerngesellschaft (wundervoll; gekauft für 9600 Gulden; gestochen in der Galerie Choiseul). Vertrauliche Unterhaltung (? die Gesichter sind im Stil, aber der Hintergrund?)

Im Haag: Bauern in der Herberge. Der Bierfiedler.

Zu Paris im Louvre: Die Familie Adriaen's van Ostade (auch bezweifelt). Die Dorfschule (eines der schönsten Werke). Ein Fischmarkt. Das Innere einer Bauernhütte. Der Trinker. Der Raucher. Ein Advocat in der Schreibstube.

Berlin: Der Leyermann. Die Frau unter der Weinlaube. Der Raucher.

Braunschweig: Verkündigung der Geburt Christi. Bauer mit Pfeife und Tabaksdose.

Cassel: Drei Exterieurs mit Bauerngesellschaften.

Dresden: Die Dorfschenke. Des Künstlers Werkstatt. Zwei essende Bauern vor einer Schenke. Bauerngesellschaft in der Schenke. Bauernschenke mit Kartenspielern.

München: Das Innere einer Bauernhütte. Raufende Bauern. Vier Bauern-Gesellschaften. Der Trinker.

Wien, Akademie: Zwei rauchende und trinkende Bauern.

In der Eremitage in St. Petersburg: siebzehn Bilder.

Namenszüge:

*A. Ostade*

*A. OSTADE*

*A. Ofstaden*

Schüler Adriaen van Ostade's waren sein Bruder Isaak van Ostade, Bega, Dufart. Auch van Muffcher hat bei ihm, Hendrik Martensz Sorgh und Brekelenkamp von ihm gelernt. Brakenburgh, Jan Steen werden seine Schüler genannt. Der Einfluß Adriaens durch sein eigenthümlich aufgefaßtes neues Genre war natürlich nicht durch die Schule begrenzt, wie denn auch nicht noch besonders gesagt zu werden braucht, daß seine Werke, als geniale Schöpfungen, unalternd sind.

Isaak van Ostade ist also, wie Dr. A. van der Willigen bewiesen hat, gleichfalls in Haarlem geboren, im Jahr 1621. Das Todesjahr (1657) und der Ort, wo er starb, sind noch nicht sicher nachzuweisen. Der gelehrte Haarlemer Forscher theilt in seinem Werk: *Les artistes de Harlem* (auch schon in der älteren, noch nicht so vollständigen holländischen Ausgabe) einen vor der Gilde verhandelten Zwist des jungen Isaaks mit einem Rotterdamer Kunsthändler mit. Isaak hatte sich 1641 verpflichtet, sechs Bilder und noch sieben Rundbildchen (*rontjes*) und zwar unter diesen fünf, die fünf Sinne darstellend, alles zusammen für 27 Gulden (!) zu malen. Im Januar 1643 klagte der Kunsthändler dieselben ein. Isaak behauptete, er habe zwei Bilder und zwei Rundbildchen gemalt, die jener gesehen, aber nicht abgeholt habe, weswegen er die Arbeit nicht fortgesetzt. Seitdem würden seine Leistungen weit höher bezahlt, und so urtheile er sich frei von der Verpflichtung. Decan und Beisitzer der Gilde entschieden, Isaak habe von den sechs bestellten Stücken die vier kleinsten und von den sieben Rundbildchen die fünf Sinne, zusammen für 50 Gulden zu malen. Geld und Bilder seien zu Ostern des Jahres abzuliefern.

Isaak war Adriaen's Schüler. Er folgte dem Bruder in der Wahl des Genre's (die fünf Sinne, die wir auch unter Adriaens Werken finden, sind genrehaft dargestellt zu denken: ein Mann, der sieht, hört, riecht, schmeckt, fühlt), schuf sich dann aber, mit dem Blick auf die Landschaft, auf die Thiermaler, auf Genremaler, wie Ph. Wouwerman u. s. w., seine eigene Specialität. Das Dorfleben bleibt, aber es wird gern das Reisleben jener Zeit: Fuhrmannstreiben vor dem Wirthshaus; Reiter kommen; Bauernkarren haben Halt gemacht; die Pferde werden während der Raft gefüttert; die Bauern trinken; der Hausknecht ist geschäftig; Kinder schauen zu; Müßige und Bettler lungern umher — kurz jenes Getreibe, das nie vergift, wer in seiner Jugend auf den Landwegen dergleichen anfaß und in allem Reiz von Landschaft, Dorf, Wirthshaus, Menschen und Thieren empfand.

Weiter zeichnete sich Ifaak aus in Winterbildern: Gefrorene Flüsse und Kanäle mit Pferdeschlitten, Schlittschuhläufern u. f. w. Alles hinreißend durch Stimmung, Geist und Kraft. Seine Werke (112 Bilder bei Smith) sind hoch geschätzt und hoch im Preise. (Im Jahr 1837 kam ein Bild auf 15,672 Gulden; 1838 »das große Dorf«, Galerie Demidoff, auf 104,000 Frs.) Ifaak ist kecker, degagirter als Adriaen, entsprechend seinen umfassenderen Darstellungen. Gaedertz sagt, Waagen citirend: »Dieser feine Kunstkenner rühmt besonders auch von ihm, daß er seinen Bruder Adriaen öfter in der Zeichnung und im Impasto übertreffe und sagt zur Unterscheidung Beider ferner, daß bei Ifaak der Localton des Fleisches in der Regel, bei gleicher Klarheit, mehr gegen das Gelbliche, die Schatten gegen das Dunkelbraune ziehen, als bei Adriaen, der beiden röthlichere Töne beimischt, sowie auch die Formen des Ersteren meist schärfer angegeben und minder verschmolzen als bei Letzterem sind.« Es versteht sich, daß nach den verschiedenen Stimmungen, welche sie bezweckten — Gemüthsbild und landschaftliches Genrebild — die Brüder verschiedenen Stil zeigen mußten.

Cornelis Pietersz Bega ist geboren zu Haarlem im Jahre 1620. Sein Vater Pieter Jansz Begijn, der zur Frau Maria, eine illegitime Tochter des berühmten Cornelis Cornelissen van Haarlem hatte, war Bildhauer. Der wilde, lustige Sohn überwarf sich, wie Houbraken erzählt, mit dem Vater und nannte sich Bega. 1653 reiste er mit L. van der Vinne in Deutschland. 1654 wurde er Mitglied der St. Lucas-Gilde in seiner Vaterstadt. Er starb, heißt es, 1664 an der Pest, da er durchaus seine von dieser Krankheit befallene, sterbende Geliebte küssen wollte und durchsetzte, daß er wenigstens durch Vermittelung eines Stockes, den beide, jedes an seinem Ende küßten, Abschied nahm. War er wild und ausschweifend, so war er nach dieser Erzählung auch treu, um Pest und Tod zu trotzen.

Bega ist ein frisches, selbständiges Talent. Seine Bilder entsprechen vielfach seinem geschilderten Character: er liebt tolle, derbe Bauernscenen, mehr nach der Weise von Teniers und Brouwer. Im Colorit weist er gleichfalls mehr auf Dou und Terborch als auf Adriaen van Ostade, namentlich in seinen Bildern von Gelehrten in der Studirstube, Alchymisten u. f. w. Sein feiner gelbgrauer Ton ist meisterlich.

Der eigentliche gute Epigone Adriaen van Ostade's aber war Cornelis Dufart, geboren zu Haarlem 1660, gestorben 1704. (Siehe Dr. A. v. d. Willigen. Derselbe hat die Nachricht über ihn gefunden, daß er sehr roth von Gesicht, wie ein Trunkener, übrigens ein ehrbarer, ernster Mann gewesen sei.) 1679 ward er in die Gilde aufgenommen. (Aus diesem Jahre ein Bild in Dresden. Doch heißt es im Katalog darüber: »Das Geburtsjahr (?) unsicher.«) Dufart folgt Adriaen van Ostade in Vorwürfen, Auffassung und Colorit. Das freie, selbständige Leben darin aber fehlt. Er ist kein Original, sondern Nachahmer; als solcher aber noch trefflich, oft sehr glücklich und durchgehends sehr liebenswürdig. Er steht etwa zu Ostade, wie C. Netscher zu Terborch.

Das Uebergewicht des neuen manierirten und steif-akademischen Stils drückte seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts auch in Holland mehr und mehr auf die althumoristisch-derbe Auffassung des Volkslebens. Es ist früher schon Laireffe's Urtheil über derartige Bilder citirt worden. Mieris' Bilder liefs man passiren. Die

Bauernmaler wurden ihrer häßlichen Vorwürfe wegen verworfen, alle Maler, welche die Wirklichkeit nicht gebrauchten, sondern mißbrauchten und sie nie so auffaßten, »wie sie fein müße,« ja, welche sich nicht entblödeten, ihre Figuren noch häßlicher zu machen, als das Leben sie zeige. Je mißgeschaffener die Gefichter Bamboots, Ostade, Brouwer, Molenaer und Andere gemalt hätten, seufzt Laireffe, desto mehr würden dieselben bei den Menschen geringen Verstandes geachtet. Aber schlechter Umgang verderbe gute Sitten; man gewöhne sich dann Laster für Tugend anzusehen und suche, was man meiden müsse — ein Hieb auf das Leben der Meister, den die Nachbeter mit aller Phantasie ausbeuteten.

Das deſtig gewordene, in ſeiner Thatkraft und ſomit auch in ſeinem Humor zurückſinkende Holland konnte keine Ostade's und Genossen mehr erzeugen, wenn man es auch nie äſthetiſirend überreden konnte, die alten Lieblinge ganz fallen zu laſſen oder gar zu verachten. Man fühlte ihnen immer noch nach. Im Volke lebt auch noch bis auf den heutigen Tag genug vom alten Geiſte, wie Familienſcenen und Kirchweihen zeigt. Aber die Maler konnten darin nicht weiter; ſie verſtanden nicht, dem niederen Volksleben neue Seiten abzugewinnen; ja ſie konnten die alten nicht einmal mehr nachahmen. Die Häßlichkeit und Rohheit war leicht nachzuäffen und zu übertreiben, aber die Vergeiſtigung durch Gemüthstiefe und Humor oder unbändige Energie blieb aus.

Lange Zeit mußte vergehen, bis eine neue Bauern-Malerei — gebrauchen wir kurz das Wort — entſtand, die allerdings nun andere Geſtaltungen und Tendenzen zeigte. Es mußten die literaturgeſchichtlichen und ſocialen Bewegungen kommen, welche wir, um wenige Namen zu nennen, an Rouſſeau, den jungen Goethe, an das neue Verſtändniß des Homer, an Joh. Heinrich Voß, den mecklenburgiſchen, die Leibeigenschaft verfluchenden Tendenz-Bukoliker knüpfen, denen Allen die franzöſiſche Revolution folgte. Das Grotesk-Bäuriſche hat anderen Auffaſſungen bei der Schilderung der unteren Stände Platz gemacht. Was in unſerer Zeit Dichter wie Immermann, Jer. Gotthelf, Auerbach, Melchior Meyr, George Sand und Maler wie C. v. Enhuber, Millet, Knaus, Vautier, Defregger und Andere aus der Dorfgeſchichte und dem Bauernbilde gemacht haben, iſt bekannt.

---

XXIX. XXX. XXXI.

PIETER DE HOOGH.  
JAN VAN DER MEER VAN DELFT.  
ADRIAAN VAN DER WERFF.

Von

Carl Lemcke.

---



## Pieter de Hooch.

Geb. 1628 (?); gest. nach 1675 (nach 1679?).

Wie die ersten Meister des Cabinet-Bildes für die späteren Generationen gleichsam zu einem malerischen Nebelstern wurden, der sich erst für die neueste Forschung wieder in seine einzelnen Sterne — Dirk Hals, Palamedes, P. Codde u. f. w. — auflöst, so ging es ähnlich mit den Künstlern, welche dem Interieur-Bilde zuletzt noch eine neue Seite und neuen malerischen Reiz abgewannen. Was man lange für die Arbeit eines Einzelnen auszugeben pflegte, wird seit den letzten Decennien wieder genauer unterschieden und als das Werk mehrerer Meister erkannt.

Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts wurde diese Art Genre, die Darstellung des einfachen, bürgerlichen Lebens im Hausgetreibe, für die Kunst entdeckt. Wie wir schon an anderer Stelle sagten, ruhte das Hauptgewicht anfangs auf dem Charakteristischen der Persönlichkeiten und des dargestellten Vorganges. Es fand damit noch längere Zeit eine Neigung zum Caricaturhaften statt, durch welches ein größerer Geschmack den Darstellungen des gewöhnlichen Lebens Würze zu verleihen suchte. Sobald man die Schwierigkeiten des Interieur-Bildes kunstvoll überwinden lernte und dabei seit der Zeit des jungen Rembrandt und zum Theil durch ihn neue Harmonien und Effecte von Licht und Schatten und Reflexen gewährte und darzustellen vermochte, entwickelte sich schnell jene unübertreffliche Genre-Malerei, welche mit den Namen Gerard Dov, Terborch und A. van Ostade charakterisirt ist. Inhalt und Form waren, um diesen ästhetischen Ausdruck zu gebrauchen, harmonisch verschmolzen. Erfindung, Poesie, Idee, oder wie man nun weiter sagen will, und technische Vollendung fielen zusammen. Nur die Meisterschaft des Pinsels konnte solche geschlossene, vollkommene Charakteristik des Ganzen geben. Nur wer die malerische Wissenschaft von Licht und Dunkel, von dem geheimnißvollen Spiel der Reflexe und den daraus hervorgehenden Wandlungen der Localfarben und von der Harmonie der malerischen Töne besaß, konnte die geschilderten einfachen Vorgänge so vertiefen und den Zuschauer unwiderstehlich in ihre Stimmungen hineinziehen. Aber das Charakteristische der Personen und Handlungen blieb Kern und Ausgangspunkt des Ganzen. Der Maler fixirte darin einen wichtigen interessanten Lebensausdruck: die Ruhe, Gemüthlichkeit, Einfachheit, Zufriedenheit, naive Beschränktheit, Wichtigthuerei, Leichtsinigkeit, Dummheit, Derbheit, Rohheit u. f. w. dieser oder jener Classe. Die



Umgebung, Kleid, Möbel, Bierbank, Keffel und Befen und was es war, spielten dabei ihre stummen, aber wichtigen Rollen mit; ja, man lernte durch sie allein agiren. Hieran knüpfte sich beim ersten Anblick das Interesse des Laien; in diesem Charakteristisch-Natürlichen wurzelte unverfälscht seine Freude: wie wahr sitzt die alte Frau da, wie steht die Dame im weissen Atlaskleide so ganz natürlich da, wie ist der Wildpretthändler und die Köchin aus dem Leben gegriffen, wie sind die Bauern in ihrer Rüpelhaftigkeit so unwiderstehlich komisch! Welche technische Kunst dabei in dem Bilde steckt, bleibt dem Laien vielleicht ganz verborgen, weil er gar nicht daran denkt, daß es anders gemalt sein könne. Nur Einzelnes fällt ihm vielleicht besonders in die Augen, etwa wie es nur möglich ist, so das Seidenzeug in seinem Glanze oder das Blinken eines kupfernen Keffels und dergleichen zu malen.

Mit dem ersten Schüler-Nachwuchs der großen Meister änderte sich dies. Waren die Vor-Meister noch im Technischen der Luft-Perspective, des Helldunkels u. s. w. zurückgeblieben, so gingen geschickte Nach-Meister, falls sie sich nicht einfach nachahmend damit begnügten, unter den Leistungen ihrer Lehrer zu bleiben und so den Anforderungen zweiter und dritter Classe gerecht zu sein, darauf aus, durch technische Vorzüge, denen aber in der Erfindung nichts Neues entsprach, ihre Lehrer zu überbieten. Bei Netscher mußte das Seidenkleid für manche sonstige Leere in seinen Bildern entschädigen. Bei F. van Mieris begann in erster Linie die feine und doch faßtig tiefe Malweise das Interesse und die Bewunderung auf sich zu ziehen.

Wie nun eigenartig solchen Darstellungen neue Seiten abgewinnen? Noch feiner malen? Dies ging nicht, oder man mußte penibel und kleinlich werden, wie ein Pieter van Slingeland, der an einer Halskrause sechs Wochen malte. Technisch keck zu Werke gehen und die Harmonie in neuer Weise suchen, indem man den Nachdruck auf Witz, Satire und dergleichen legte und das Kecke keck darstellte — das that Jan Steen. Andererseits gab es technisch noch Effecte, die von den älteren Meistern nicht ausgenutzt waren.

Ueber das Helldunkel hatte man längere Zeit die Effecte des hellen Lichtes vernachlässigt. Sodann bot sich noch die Perspective — womit die eigentliche Architekturmalerei neuen Aufschwung nahm — und Anderes. Auf alles das, was man wissenschaftlich und durch Büchergelehrsamkeit lernen konnte, ward besonders nach der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein Hochmuths-Werth gelegt, und es wurde damit eine Propaganda gemacht, welche sich vorzüglich gegen den großen Meister richtete, von dem man so Vieles und so Schwieriges, nur durch Genialität zu Gewinnendes gelernt hatte.

Rembrandt van Rijn hatte in seiner sog. Nachtwache ein noch nie dagewesenes Effectstück des Lichts und Helldunkels geliefert: er hatte die »Impression« eines Blicks aus hellem Licht in eine Halle gegeben, aus der eine Menschenmenge derart hervorkommt, daß die Vordersten in das helle Licht treten, während die Nachfolgenden im Dämmerlicht, respective noch im Dunkel sind. Nicht wie ein Auge sieht, welches sich an die Dämmerung gewöhnt hat, sondern wie ein Auge, das plötzlich aus hellem Licht in's Dunkel schaut und darin nun nichts deutlich erkennt, so hatte er diesen Vorgang dargestellt und damit den flüchtigen Augenblick malerisch festgehalten, aber auch zu dem Irrthum verführt, daß eine Nachtszene dargestellt sei. Bei Kerzen- und Fackellicht sieht man auch nach langem

Gewöhnen des Auges an die Dunkelheit in den dunkleren Räumen nichts; das Licht ist nicht stark genug, den Raum zu durchdringen. Sind wir nur durch starkes Sonnenlicht geblendet, so erkennen wir in einem dunkleren, doch demselben zugänglichen Raume, nach längerem Verweilen darin, genau alle Gegenstände. Da dies im Bilde natürlich nicht möglich ist, so substituirt der Betrachter eine künstliche Beleuchtung und eine Nachtszene. Genug, daß seitdem die Effecte des hellen Sonnenscheins und das Verhalten des Auges gegen seine Helle ihre besondere Anwendung fanden.



Morgentoilette. Museum van der Hoop in Amsterdam.

Ob Pieter de Hooch und Jan van der Meer bei Rembrandt gelernt haben, steht dahin. Daß sie von ihm gelernt haben, ist sicher, obwohl bei beiden Künstlern etwas Neues hinzukommt, das ihre besondere Bedeutung ausmacht. Ob das bei de Hooch zu der Antwerpener Schule in Beziehung steht?

Wir wissen von Pieter de Hooch (so hat er sich zumeist unterzeichnet; auch de Hooge) gar nichts Näheres. Houbraken sagt nur, daß er ein ausgezeichnete Maler von Zimmer-Darstellungen mit Herren und Frauen darin gewesen sei und einige Zeit bei Nicolaas Berchem zusammen mit Jacob Uchtersvelt gelernt habe. Heutigen Tages ignorirt man, besonders nach Bürger's Vorgang, diese Angabe

der Lehrzeit bei Berchem. Wir sehen dazu keinen Grund. Steht doch sein eigenthümliches Roth im Zusammenhange mit dem bei Berchem beliebten rothen Ton. Bürger's Annahme ist, daß Pieter de Hooch mit Nic. Maes und van der Meer Lehrling bei Rembrandt gewesen sei. Wir sagen mit Waagen und Vosmaer u. A., daß wenn de Hooch und van der Meer nicht in Rembrandt's Atelier lernten, sie doch mindestens geistig demselben entstammen. Schon an anderer Stelle aber haben wir uns dagegen erklärt, einen Meister einem Koryphäen gleich zum wirklichen Schüler zu geben, weil wir ihn durch diesen bestimmt oder beeinflusst sehen. Wer die Technik gründlich gelernt hatte, wie man sie in Holland nach 1640 bei jedem tüchtigen Meister lernte, der konnte sich bei sonstiger Begabung Angesichts der Bilder anderer Meister und bei der Lebhaftigkeit, womit damals in allen Malerwerkstätten die Principienfragen der Kunst behandelt wurden, leicht in dem Stile eines Andern zurechtfinden. — Es sei dabei bemerkt, daß man auch Uchtervelt jetzt als Schüler von Fr. van Mieris annimmt (de Stuers).

Wann und wo de Hooch geboren ist, darüber fehlt jede Sicherheit. Campo Weyerman schreibt die zwei Zeilen von Houbraken ab und setzt hinzu: wo er geboren ist, können wir nicht sagen. Pilkington, von dem Immerzeel bemerkt, daß er nie um ein Geburtsjahr verlegen ist, giebt als solches 1643 an. Dagegen spricht ein Bild der R. Peel'schen Sammlung mit der Unterschrift 1653; eins der schönsten Bilder hat 1658. Er muß also früher geboren sein. (Man hat ihn sogar in älteren Werken als von 1659—1722 angegeben.) Daß Utrecht sein Geburtsort sei, findet ebenföwenig bisher Bestätigung. In Vlandern, in Antwerpen, in Utrecht lebten de Hooch's, von denen er stammen könnte. Kramm weist nach Vlandern. Wir hätten Luft, eine Antwerpener Abstammung anzunehmen. Kramm sagt später: »sicher ist es, daß Pieter der Oheim war von Romein de Hooghe: denn Adriaen Schoonebeek ist als Zeuge gegen gedachten Romein, der sein Lehrmeister war, erschienen und hat erklärt, er habe ihn sagen hören, er habe seinem Oheim geholfen, eiligst in den Himmel zu kommen, indem er ihm Branntwein und Rosoglio gegeben habe, denn er mußte von ihm erben. Diese Rede wurde während der Lehrzeit von Schoonebeek zwischen 1676 und 1679 gethan.« Wir finden nun allerdings bei Kramm nicht weiter constatirt, daß unser Meister dieser »Pieter de Hooge, sein Oheim, von dem er geerbt hat« und somit ein Trunkenbold war, welchen sein Erbe in der, auch bei unseren Lebensversicherungen wohl bekannten Weise, schneller in's Jenseits spedirte. Romein selber stammte nach Kramm »vielleicht« von dem Haager Graveur Cornelis de Hooghe ab, der sich für einen natürlichen Sohn Karl's V. hielt und der wegen Conspiration für Spanien gegen Willem von Oranien und die Staaten 1583 als Staatsverräther enthauptet wurde. Damit wäre sonst natürlich auch Pieter's Herkunft angegeben. Uebrigens wurde die Anklage gegen Romein auch durch Parteilichs beeinflusst. Daß unser Meister, der in seinen Bildern so fein und künstlich mit dem klarsten Sonnenschein wirkte, ein im Schnapsdufel zu Grunde gegangener Mann gewesen sein soll, vermögen wir nicht zu glauben.

Aus diesem Proceß, aus dem Alter Romein's als Neffen und der Angabe Schoonebeek's im Zusammenhang mit den Jahreszahlen, welche sich, leider nur selten, auf Pieter's Bildern finden, hat man angenommen, daß der Meister etwa von 1628 bis gegen 1675 gelebt habe. Ein Bild im Trippenhuis zu Amsterdam, ein junger Mann mit Pinsel und Palette, das als sein Portrait gilt, hat die Be-

zeichnung Aetatis 19, doch keine weitere Jahreszahl. Ist Pieter in der jetzt angenommenen Zeit geboren, so würde er mit Samuel van Hoogstraten gleichalterig gewesen sein, dem Schüler Rembrandt van Rijn's, der dann später seinem Meister vorwarf, daß er ein genialer Naturalist sei, aber leider sich nicht durch die Wissenschaft seiner Kunst gebildet und vor Fehlern und Schnitzern bewahrt habe. In der Verwendung der Perspective stimmt de Hooch mit Hoogstraten und dessen Mitschüler bei Rembrandt, Fabritius, dem Lehrer von J. v. d. Meer, überein; diese Gruppe suchte, angeregt durch Rembrandt's Raum-Vertiefung, nach Raum- und Licht-Perspective einen Fortschritt. (Das sonderbare, interessante Bild im Haag von Hoogstraten: »Junge Damen in einem Hofe spazierend« mit seinen schweren Schatten wurde von van Gool einem »van der Hoog« zugeschrieben.) In diesen jungen Meistern lebte das Streben, nicht bloß Nachfolger Anderer zu werden, sondern mit eignen Augen die Natur zu sehen und zu erfassen. Was Hoogstraten so in der Beantwortung der Frage von C. Fabritius aussprach (siehe darüber Vosmaer's Rembrandt), das gilt auch von unserm Meister. Gegen des »Schuhu« (Rembrandt van Rijn) Düsterniß richtete sich, wie wir bei Rembrandt gesehen, der Spott der Gegner in der späteren Zeit.

Pieter de Hooch machte das helle Sonnenlicht, wie es ungedämpft, bei wolkenlosem Himmel, in Zimmer, Höfe und Straßen fällt, zu seinem malerischen Vorwurf. Licht gegen Helles und Leuchtendes, gegen weiße Wände, hellen und bunten Estrich, rothe Mauern und Dächer fallend, das ist seine Stärke. Wenige haben es gleich ihm mit solcher blendenden Macht und Natürlichkeit darzustellen verstanden. Die Vorliebe für die Schatten Rembrandt's wird aufgegeben. Der dämonische oder phantastische Effect, der dramatische Kampf des Lichts mit der Finsterniß weicht dem Effect sinneberückender Klarheit und Helligkeit. Aber in diesem, im Einfallen des Sonnenscheins, in den Reflexen, der lichten Dämmerung, der perspectivischen Erleuchtung der Räume liegt nun auch das Schwergewicht. Die Handlung sinkt bei Pieter de Hooch zurück. Die Personen stimmen zum Bilde, aber sie interessieren weniger durch ihre Charakteristik oder Handlung. Nichts zieht ab vom Haupteffect. Dabei haben wir allerdings zu berücksichtigen, daß wir factisch die Individuen in solchen Beleuchtungen nicht zuerst studiren, sondern daß das Auge vom Lichte so eingenommen ist, daß wir, wie P. de Hooch es malt, vor Allem auf den Lichteffect hin das Ganze umfassen. Jan van der Meer hat, wie wir glauben, noch mehr den Eindruck des ersten Blicks zu malen gesucht. Doch ist noch immer nicht für alle bezüglichen Bilder das Autorrecht des einen oder andern Künstlers entschieden.

Dov, Ostade u. A. haben gern im Hintergrunde ihrer Interieurs noch ein Fenster angebracht, durch welches ein anderes Licht, das gedämpfte der im Schatten liegenden Hausseite, fällt. Pieter de Hooch wirkt gern und außerordentlich kunstvoll durch mehrere Räume, die, wenn auch alle licht, doch natürlich in ihrer Beleuchtung durch Luftperspective, ihre Localfarben u. s. w. verschieden sind, sodaß mit Hilfe der dazwischenliegenden Wände, der verschiedenen Töne der Räume und der dazwischen fallenden Schatten ein unglaublicher Effect in Bezug auf die Tiefe des Bildes und die Wahrheit der Perspective entsteht.

Man ist also in einem Zimmer, in das hell die Sonne scheint. Der bunte Estrich, die Wände reflectiren; lichte Dämmerung auch in den Schatten. Durch die geöffnete Thür sehen wir in andere oder durch andere Räume. Dov, Ostade,

Mieris u. f. w. liebten es, von der StraÙe durch ein Fenster in das nur vorn hell beleuchtete, hinten dämmrige und verdämmernde Zimmer hineinzuschauen. Eine eigene Theorie knüpfte sich daran, wie das Fenster selbst weichen müsse, um den Effect richtig hervorzubringen, und welche Kunstgriffe dazu förderlich seien. Natürlich erzielte hierbei der Maler stets einen interessanten Effect, wie die am Fenster stehenden hell beleuchteten Figuren sich gegen den neutral verdämmernden Hintergrund abhoben und das Zimmer im Uebergang vom Licht zum Dunkel zurückwühlte. Pieter de Hooch liebte es — allerdings auch hierfür, wie für jene Scenirung wird Rembrandt van Rijn wohl das Vorbild gewesen sein; man denke an die interessante Radirung »Rembrandt am Fenster« — aus dem Zimmer durch Fenster oder Thür auf die StraÙe oder Gracht zu schauen. Gegen die sonnig durchglühete Zimmerdämmerung in ihrem lichten Helldunkel steht dann die klare Fernsicht und führt mit ihrem perspectivischen Effect weit hinaus.

In den Bildern, deren Scenen in offener Luft vor sich gehen, weiß der Künstler ebenso zu berücken, indem er das im Hellen flacher Erscheinende mit der Linear-Perspective und den Schatten-Contrasten wirken läßt, wobei er durch das Roth, welches er mit Vorliebe ausnutzt, und über das er in StraÙenscenen durch Mauern und Dächer so ergiebig verfügen kann, in Verbindung mit Weiß, besonders durch seine Virtuosität, das Roth unter dem Einflusse des hellen Sonnenlichts darzustellen, den Eindruck des Blendenden und Grellen solchen Sonnenscheins macht. Das kleine Bild füllt unser Auge; die Farbenzusammenstellung reizt, prellt gleichsam unser Auge, wie die große Naturscene, welche sie schildert.

Pieter de Hooch ward der Collectiv-Name in den Galerien für die feiner Weise sich annähernden Werke. Nichtsdestoweniger hat man auch vor der genaueren Unterscheidung keine große Anzahl zusammengebracht. Ist de Hooch früh gestorben, oder sind noch in Privatammlungen ungekannte, nicht aufgezählte Bilder, oder hat der Maler, wie schon Kramm fragt, ein Amt gehabt, daß er nur seine Mußestunden oder nur eine Zeit hindurch sich ganz seiner Kunst widmete?

Smith zählt in seinem Kataloge 69 Bilder de Hooch's auf, welche Binnenräume, und 24, welche Höfe, StraÙen u. f. w. vorstellen. Die Themata sind immer sehr einfach, um das Interesse nicht von der Hauptwirkung abzuziehen: eine oder ein paar Personen sind im Zimmer oder sitzen vor der Hausthür, im Hof, im Garten; Kartenspiel, auch Lautenspiel beschäftigt sie; oder eine Frau zieht ein Kind an oder giebt ihm zu essen; die Magd kehrt das Zimmer und dergleichen.

Z. B. (nach Waagen in der Ermitage): »Der in dem Hofe ihres Hauses sitzenden und mit Nähen beschäftigten Hausfrau zeigt die vom Markt zurückgekehrte Magd einen Hecht. Ein Thorweg führt nach der anliegenden Gracht. Dieses Bild ist nicht nur eines der schlagendsten Beispiele jenes hellen, alle Gegenstände umspielenden Sonnenlichts eines klaren Sommermorgens, es ist zugleich ansprechender in den Köpfen und zugleich mehr im Einzelnen ausgeführt, als es sonst bei dem Meister der Fall zu sein pflegte, wie denn z. B. ein Korb sich in der Feinheit und Meisterschaft der Vollendung dem Gerard Dov nähert. — In einem durch helles Sonnenlicht beleuchteten Zimmer singt eine Dame zur Laute; ein Herr begleitet sie —«

Das Trippenhuys zu Amsterdam hat das Portrait des Künstlers und ein herrliches Bild: eine Frau, die aus dem Keller kommt, giebt einem Kinde zu trinken;

- links sieht man in den Keller, in dem unter dem Fenster ein Fafs steht; rechts schaut man durch eine Thür in ein anderes Gemach. (1817 für 4010 Gulden angekauft. Auch von W. Unger radirt.)



Am Gartentisch. Museum van der Hoop in Amsterdam.

Im Museum van der Hoop zu Amsterdam finden wir: ein Interieur, in dem ein Herr und eine in Roth gekleidete Dame musiciren. Der Herr steht mit dem Rücken gegen den Zuschauer, aber man sieht sein Gesicht in einem Spiegel. Durch ein geöffnetes Fenster schaut man auf die StraÙe. Ein treffliches Bild von 1670 zeigt eine Dame am offenen Fenster, einen Brief in der Hand, ein Hündchen auf dem SchooÙs. Sie spricht zu einem, mit einem Briefe kommenden Diener. Durch

die offene Thür sieht man auf die Treppe über eine Gracht hinüber. Das dritte Bild stellt eine Mutter neben der Wiege mit einem Kinde auf dem Schooße vor; eine Magd kehrt die Flur. Die Sonne scheint gegen die Wand und malt darauf zwei Fenster; durch die offene Thür sieht man auf die StraÙe. Das vierte Bild zeigt eine Frau, die einem kleinen Mädchen das Haar macht; man sieht durch die offene Thür in ein zweites Zimmer und durch dessen offene Thür in's Freie auf einen Baum. Das fünfte ist ein »Buitenhuis«: vor einem rothen, mit weissen Pilastern gezierten Hause sitzen ein rauchender Herr und eine Dame, welche eine Citrone in einen Becher drückt; an der Thür steht eine Frau mit einem Glas Bier in der Hand; ein Mädchen scheuert; durch die Thür der Einfriedigung sieht man auf einen mit Bäumen bepflanzten Weg.

In all' diesen Bildern dieselben Licht- und perspectivischen Finessen. Keine Frage, daÙ Pieter de Hooch nach malerischer Technik und Poesie seines Genres ein Meister ersten Ranges ist, und kein Wunder, daÙ man lange Zeit seinen Namen in Ermangelung eingehender KenntniÙ als Sammelnamen für die ganze Gruppe der ähnliche Effecte darstellenden Gemälde zu benutzen pflegte.

**PD HOOCH.**

**PDH.**

*Pieter hooch.*

Signaturen Pieter de Hooch's.



## Jan Vermeer (van der Meer) aus Delft.

Geb. zu Delft (?) um 1632; gest. um 1696 (?).

»Im Haager Museum,« so beginnt W. Bürger (Thoré) seinen bahnbrechenden Aufsatz über Jan van der Meer in der Gazette des beaux arts von 1866, »hemmt eine herrliche und ganz eigenthümliche Landschaft die Schritte aller Besucher; Künstler und raffinierte Kenner der Malerei stehen davor lebhaft betroffen. Es ist eine Stadtansicht mit einem Quai, einem alten Bogenthor, Gebäuden von sehr verschiedenem Stil, Gartenmauern, Bäumen; vorn ein Kanal, ein Stück Land und mehrere Figürchen. Der silbergraue Himmel und die Farbe des Wassers erinnern ein wenig an Philipp Koninck. Der Glanz des Lichtes, die Intensität der Farbe, das solide Impasto in manchen Partien, der so wahre und doch so originelle Effect haben auch etwas von Rembrandt.«

Auch wir stutzten beim ersten Besuch des Haager Museums genau so, wie Bürger es schildert, vor diesem Bilde. Freilich dachten wir weder an Koninck, noch diesmal an Rembrandt. Es war für uns eine ganz neue Farbenbehandlung, satt, tief, und so eigenthümlich, wie die Farben verwandt und machtvoll neben einander aufgetragen worden, wie wir uns der Art in der ganzen älteren holländischen und sonstigen Landschaftsmalerei nicht erinnerten. So geht ja die neuere Malerei wieder vor, sagten wir uns, und dachten an einzelne Franzosen der letzten Decennien. Und wie wir vor Frans Hals den Ausgangspunkt so mancher neuesten Bestrebungen der Portraitmalerei kennen gelernt hatten, so glaubten wir vor diesem Jan van der Meer auch an der Quelle einer neuen coloristischen Strömung zu stehen.

Und abermals ging es uns wie Bürger, dessen Aufsatz wir damals noch nicht kannten.

Er hatte die Haager Landschaft nicht vergessen können und gerieth später vor zwei Bildern eines ihm noch unbekannten Meisters in der Sammlung des Herrn Six van Hillegom in neues Erstaunen. So standen wir, wie verduzt, vor einem Bilde in der Galerie van der Hoop: eine Dame in Blau steht an einem Tisch und lieft einen Brief; hinter ihr ein blauer Stuhl; an der hellen Wand hängt eine Landkarte. »Fein, feltfam, ein Ton Rembrandtischer Art« sagten wir uns, gänzlich unsicher über das Werk und diese frappirende Manier, die Figur wie im Lichtflimmer darzustellen. Wir sahen nach, und es war wieder der Maler der Stadtansicht von Delft, der Delftsche van der Meer oder, wie er sich selbst schrieb, Joannes Vermeer. Für Genrebilder ein »umgekehrter Rembrandt«, mußten wir später denken.



Der Meister hat ein eigenes Schicksal gehabt. Er ward hoch gerühmt und wurde so gut wie ganz vergessen. Bürger — und Herr Barthold Suermondt, nicht zu vergessen — haben ihn dann zu neuem allgemeinen Ruhm gebracht, wenngleich Waagen, Kramm u. A. seine Bedeutung gleichfalls schon gewürdigt hatten.

Houbraken nennt unsern Vermeer nicht, auch nicht die beiden Harlemer Jan van der Meer, sondern nur den Utrechter gleichen Namens. Damit war für die folgenden Kunstschriftsteller außerhalb Hollands Vermeer's Name der Vergessenheit anheimgegeben. Er wurde mit seinen Namensgenossen zusammengeworfen, oder seine Bilder, deren Trefflichkeit jedem Kenner auffiel, wurden andern berühmten Meistern zugeschrieben; seine Interieurs meistens dem P. de Hooch, der aber noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Holland sich gefallen lassen mußte, den »famosen« Delfter höher geschätzt zu sehen.

Van Eynden und van der Willigen kannten Vermeer als Delfter nach Bleyswyck's Beschreibung von Delft 1667, kannten auch die Auction der Gemälde Vermeer's aus dem Katalog Hoet's.

Immerzeel sonderte ihn danach in seinen Künstlerbeschreibungen 1842 richtig von den drei andern Jan van der Meer's als Vermeer von Delft.

Noch 1862 polemisiert Kramm (Lebensbeschreibungen) gegen Bürger, der beharrlich einen befondern Delft'schen Vermeer, trotz Immerzeel's richtiger Angabe, bezweifelte. Kramm druckt den Katalog der Auction vom 16. Mai 1696 ab, worin unter 134 Bildern 21 Gemälde des Vermeer von Delft als die ersten verkauft wurden. Hoet habe dann allerdings wieder unsern Meister mit dem alten und jungen van der Meer verwirrt, Terwesten ihn aber richtig als Vermeer van Delft angeführt. Kramm weist aus den Verkaufs-Katalogen 38 Bilder desselben nach. Um das Verdienst des eifrigen Forschers und Sammlers von Kunstsachrichten hinsichtlich Vermeer's neben dem des genialen Kritikers und Förderers der Geschichte der Malerei, Bürger, zu wahren, führen wir Kramm's Worte an: »Hätte Immerzeel, wie sich gehört, seine Quelle nachgewiesen, wie ich hier oben gethan, dann würde der eifrige Kunstsorcher (Bürger) all' solcher unangenehmer und unsicherer Auskunft überhoben gewesen sein, doch wird er sich nun auch wohl verpflichtet fühlen, das Dasein des berühmten und bekannten Delft'schen Malers, Johannes Vermeer, anzunehmen, um so mehr, da mir aus dem Stadt-Archiv von Delft das Folgende mitgetheilt wird: In dem Fragment einer Rechnung, betreffend die St. Lucas-Gilde von Delft, findet man, daß im Jahre 1662 als Vorsitzender der Kammer gezeichnet steht: Joannes Vermeer«, was hier Alles entscheidet. Ich habe diese Abschweifung in diesem Artikel nöthig erachtet, weil der Herr Bürger auch erklärt, daß höchstens 6 Bilder von diesem Künstler bekannt seien . . . Gut; hier sind nun 38 Gemälde von Johannes Vermeer von Delft angegeben, die unzweifelhaft — doch, wie ich vermüthe, sehr umgetauft — noch vorhanden sind, so daß die obigen Angaben Anleitung geben mögen, sie hier oder da und, wenn das Glück günstig ist, auch sein oben gemeldetes Portrait aufzufinden. Wir würden dann, wie A. von Ostade, den man den Bauern-Raphael nennt, Vermeer mit ebenso viel Recht als den modernen Tizian — wie treffliche Kunstkenner ihn nennen — betrachten können.«

Nach den verschiedenen Mittheilungen seiner Studien in den einzelnen Katalogen schrieb Bürger dann 1866 seinen Aufsatz über Jan van der Meer, der seitdem — im Einzelnen allerdings berichtet, so durch W. Bode in der Zeitschrift

für bild. Kunt 1869 — die Grundlage für die Beurtheilung unfere Vermeer abgiebt.

So viel über die intereffante Wiedererweckungsgeschichte eines bedeutenden Meisters. Waagen hatte ihn übrigens ebenfalls als einen der seltensten, vielseitigsten und ausgezeichnetsten Maler der holländischen Schule gepriesen und Herr B. Suer-



Der Kriegermann und das lachende Mädchen. Galerie Double. Paris.

mondt Vermeer zu einem Liebling für feine wichtige, jetzt in Berlin befindliche Sammlung gemacht.

Seit jenem Aufsatz Bürger's spielt Vermeer für Kuntforschung und Sammlungen eine hohe Rolle. Hat man früher Vermeer's Zeichen versteckt und dafür P. de Hooch hingefchrieben, so wird es jetzt als ein Glücksfund bezeichnet, wenn seine Aufschrift angetroffen wird.

Auch wir halten den Künftler für einen der intereffantesten Meister der holländischen Schule, so intereffant, weil er einen neuen Weg einschlug, als die Er-

schöpfung in der holländischen Malerei begann, ohne daß er jedoch geistvolle Nachfolger gefunden hätte, darauf weiterzuschreiten und mit feinen Augen die Natur anzusehen. Die großen Meister Ruisdael und Hobbema liegen in der Entwicklung der Gesamtschule — Vermeer dagegen tritt für uns mit seinem südländischen Farbenauftrag in jenem Haager Bilde heraus. In den Interieurs allerdings setzt er nur fort, was Rembrandt gewonnen hatte und Pieter de Hooch gleichfalls übte.

Jan (Johannes, Joannes) van der Meer (»van der« wird zusammengezogen in ver) oder Vermeer wurde um 1632 geboren, vielleicht zu Delft. Bleyswyck giebt ihn unter den 1667 zu Delft lebenden Meistern mit Leonard Bramer zusammen an. Vermeer wurde Schüler bei Carel Fabritius, dem Schüler Rembrandt's van Rijn, dem Genossen S. van Hoogstraeten's bei dem Meister. Fabritius kam, erst 30 Jahre alt, bei der Pulverexplosion von Delft am 12. October 1654 um. Man zog den Künstler noch athmend aus den Trümmern seines eingestürzten Hauses hervor, aber er starb schon nach einer Viertelstunde. A. Bon machte auf seinen Tod ein Klagegedicht, das zum Schluß sagt: So starb dieser Phönix in der Kraft seines Lebens, aber glücklicher Weise hat er mit seinem Feuer Vermeer entflammt, der als Meister seine Wissenschaft verewigen wird. — Weder der Fortsetzer Bleyswyck's in der Beschreibung von Delft, R. Boitet 1729, noch Houbraken haben aber unsern Vermeer genannt, und Beide haben in ihrem Citat Bon's die letzte Strophe mit Vermeer's Namen und Ruhm weggelassen. Die Prophezeiung Bon's schien ihnen also unrichtig, respective war Vermeer vergessen, weil Houbraken ihn nicht nennt. Campo Weyerman weiß nur, was sein Vorgänger weiß, von dem er abschreibt; über das Gedicht Bon's schimpft er als »niet bon maar très méchant en zo zot als lang«, weswegen er sich hüten wolle, es abzuschreiben. Darum natürlich auch von Vermeer wieder kein Wort. Aus dem Gedichte aber geht hervor, welche Erwartungen man in Delft 1654 von dem jungen Künstler hegte, der berufen sei, den dahingegangenen Meister zu ersetzen. 1653 war er in die Lucas-Gilde von Delft aufgenommen worden. Nun haben wir, wie schon bei Pieter de Hooch angeführt ist, durch Hogstraeten Kunde, daß Fabritius gleich ihm selber ein denkender Künstler war und daß die jungen Leute in Rembrandt's Atelier ästhetisirten und sich über ihre Kunst Fragen zur gegenseitigen Beantwortung stellten. Fabritius war berühmt wegen seiner Perspektiven und als Portraitmaler. In vollster Frische jugendlicher Ueberzeugung war er Lehrer von Vermeer geworden. Von ihm stammte also wohl der Hinweis auf die neue Technik und auf die originelle Art, Luft und Farben zu sehen und darzustellen. Es wird zwar vermuthet, daß Vermeer nach 1654 in Amsterdam in van Rijn's Werkstatt gearbeitet habe, doch giebt es dafür keine Belege.

Als sein frühestes bezeichnetes Bild gilt das von Bürger 1859 für einen Vermeer erkannte, mit Unterschrift und Datum versehene Bild in Dresden aus dem Jahre 1656: »Ein Herr umarmt ein junges Frauenzimmer und drückt ihr ein Goldstück in die Hand. Dabei noch ein Herr und eine Alte, auf einem Balkon, über dessen Brüstung ein persischer Teppich herabhängt. Halbfiguren in Lebensgröße, 5' 1" zu 4' 7".« Bürger nennt es durchaus Rembrandtisch nach Composition und Charakter, Zeichnung und Farbe. Es ist das einzige bekannte Bild mit lebensgroßen Figuren von Vermeer. Die meisten seiner Bilder haben etwa 1' 8" Höhe zu 1' 5" Breite, wie Bürger anführt.

»Das bedeutendste von allen feinen Bildern,« sagt dieser Kritiker in der Zeitschrift für bild. Kunst 1868, »ist ohne Zweifel ein Bild mit lebensgroßen Figuren, die »Courtisane« in der Dresdener Galerie; das interessanteste, weil es den Maler selbst in seinem Atelier darstellt, das Bild in der Galerie des Grafen Czernin zu Wien; das bewunderungswürdigste, was den Werth der Malerei anbelangt, meines Erachtens »das Milchmädchen« in der Galerie Six van Hillegom in Amsterdam; das reizvollste endlich, in Composition, Eleganz der Darstellung und Feinheit der Köpfe, ist vielleicht »das Mädchen mit dem Weinglas« im Museum zu Braunschweig.«

Auf diese »Courtisane« in Dresden, den »Geographen« bei Pereire, der Rembrandt's sogenannten Dr. Faust zum Vorbilde gehabt haben möchte, auf die, auch Phil. Koninck, jetzt J. v. d. Meer von Haarlem zugeschriebene Landschaft aus der Galerie Suermondt zu Berlin, auf das »lesende Mädchen am offenen Fenster« in Dresden, welches früher Rembrandt, dann dessen Schüler Govert Flinck zugeschrieben wurde, u. A. stützt Bürger seine Ansicht, daß Vermeer um 1655 unter Rembrandt's Leitung in Amsterdam gearbeitet habe.

Seiner Behauptung, daß Vermeer fein blaßes Blau, fein Citronengelb und Cameliën-Roth von Rembrandt habe, können wir nicht beipflichten. Das Blau-Blau besonders, wie es in den Interieurs im Sonnenlicht gleichsam verschossen aussieht, ist Vermeer ganz eigenthümlich und dessen hauptsächlichstes Erkennungszeichen. Uebrigens fand und findet noch eine stete Verwechselung innerhalb eines weiteren Kreises damaliger Meister statt, welche dann alle von Rembrandt hergeleitet oder abhängig gemacht werden. Zu Maes, Hoogstraeten, P. de Hooch, Vosmeer, Vermeer kommen Metfu und auch Terborch, der auf manchen Bildern mit denen Vermeer's und de Hooch's große Aehnlichkeit zeigt.

Auffälliges ist nun eben nicht dabei, auch nicht in Bezug auf die Zweifel und anscheinende Willkür der Kritik. Man erinnere sich, wie zwei Dichter, z. B. Goethe und J. G. Jacobi, dasselbe Gedicht (Wie Feld und Au' so blinkend im Thau) für sich in Anspruch nahmen, wie Goethe und Schiller trotz ihrer außerordentlichen Verschiedenheit im Einzelnen wieder kaum auseinander zu halten sind (in Briefen, Xenien u. s. w.), man bedenke, daß der malerische Kritiker nicht wie der poetische alle Werke nebeneinander hat, sondern nur in den verschiedenen Gemäldesammlungen dieselben nach einander sieht, und es doch gerade gilt, die feinsten Unterschiede und charakteristischen Merkmale festzuhalten — und man wird der Kunstkritik, wo sie das Richtige ermittelt, um so höhere Anerkennung zu zollen haben und, wo sie sich irrt oder in Streit mit einander liegt, Nachsicht angedeihen lassen, wenn sie nicht durch Arroganz die scharfe Beurtheilung ihres Gebahrens herausfordert. Es ist etwas Wunderbares um die damaligen holländischen Maler. In Haarlem, Amsterdam, Leiden, Utrecht, Deventer, Delft, Dordrecht u. s. w. diese Menge von bedeutenden Künstlern, welche allerdings, wie Holland überhaupt im Handel das Entrepot Europa's war, Europa zum Markt hatten, wenn sie auch in erster Linie für die vaterländischen Kunstliebhaber und Kunsthändler arbeiteten! Sieht man sich die einzelnen Gruppen näher an, welche Selbständigkeit, wie ruhig geht jeder seinen Weg! Man denke an Cuyp in Dordrecht, der etwas Unbegreifliches in seiner Entwicklung hat und an Terborch in Deventer und an alle die Meister, welche in Landschaft, Thierbild, Marine u. s. w. so ungehört ihre eignen Bahnen gingen, ohne sich in die Sphäre des Rembrandti-

fchen Licht-, Dunst- und Schatten-Kreifes hineinziehen zu lassen. Vermeer gehört allerdings zu diesem, aber nicht zu den Epigonen, sondern zu den jüngeren selbständigen Kräften der Staalmeeester-Epoche.

Im Jahre 1660 und 1661 ist Vermeer in Delft nachgewiesen. Er war damals einer der Obmänner der St. Lucas-Gilde mit Anthonie Palamedes, Cornelis Holsteyn u. A. Im Jahre 1663, so führt Bürger an, bereifte Herr de Monconys Holland: In Delft sah ich den Maler Vermeer; er hatte keine Gemälde; aber wir sahen eins bei einem Bäcker, das man mit 600 Livres bezahlt hatte, obwohl es nur eine Figur enthielt, die ich mit 6 Pistolen bezahlt geglaubt hätte.« Bürger fährt fort: »M. de Monconys liebte die »peinture finie«; Mieris und Dov waren seine Lieblinge. Aber, schätzte er gleich Vermeer nur 6 Pistolen, so liefert er uns glücklicher Weise doch den Beweis, daß sein Gemälde mit einer einzigen Figur für 600 Livres verkauft wurde, zum selben Preise wie ein Gerard Dov. Unser junger van der Meer, schon im Alter von 22 Jahren durch die Poeten verherrlicht, hatte doch seine Stellung sich errungen, da er mit 30 Jahren an der Spitze seiner städtischen Gilde steht und man ihm seine Gemälde für die höchsten Preise abnimmt, welche man damals bezahlte. Rembrandt selbst war nicht so theuer im Preis wie Dov und Mieris. Dieses Ansehen der Gemälde van der Meer's, der nach meinem Gefühl ein größerer Maler als Dov und Mieris ist, dauerte lange ... Sonderbar! Im 18. Jahrhundert war Pieter de Hooch nicht so hoch geschätzt wie Vermeer; denn in dem Kataloge Welraven, Amsterdam 1765, wird ein Gemälde Pieter de Hooch's gerühmt, als annähernd dem berühmten Delft'schen van der Meer gleichwerthig. Anderwärts findet man den Delfter in demselben Range geschätzt mit Dov, Metfu und dem damals so gefuchten Eglon van der Neer. Wie ist es nur geschehen, daß die Werke und der Name eines lange Zeit so berühmten Künstlers in Vergessenheit fallen konnten, wenigstens außerhalb Hollands, und daß er aborbirt wurde durch de Hooch!«

Wir gaben oben schon die Antwort auf diese Frage: weil der Delft'sche Vermeer nicht von Houbraken in den Biographien genannt und darum denen, die ihm folgten, unbekannt geblieben ist. Außer jener oben angeführten Nachricht in Bleyswyk's Beschreibung von Delft aus dem Jahre 1668 fehlt jede weitere Nachricht. Die Gemälde-Auction von 1696, in welcher neben Bildern der ersten holländischen Meister auch Italiener, wie Bassano, Palma Vecchio, Tizian u. s. w., figuriren, ist auf Vermeer's Nachlaß bezogen worden. Danach wäre er vor 1696 gestorben und ein vermögender Mann gewesen, der sich solche Geldanlagen in Gemälden habe erlauben können. Letzteres möchten wir nach dem Ruhme des Dichters Bon fast annehmen, wenigstens, daß er aus einer angesehenen Familie stammte, denn damals wogen, wenn irgend je und namentlich in Republiken, welche von kaufmännischem Geiste beeinflusst werden, Familien-Verbindungen und Geld. Man achte auch nur in den Lebensbeschreibungen der holländischen Maler darauf, welche Rolle die vornehmen Gönner darin spielen und wie oft sich die Nachrichten an diese knüpfen. Freilich spricht die Vergesslichkeit Houbraken's nicht für Vermeer's höhere Lebensstellung. — Genug, daß über des Meisters Leben und Tod bisher nichts Genaues bekannt ist.

Vermeer malte Portraits, Genrebilder, Stadt- und Straßenansichten, Häuser, Landschaften und Stilleben. (In einem solchen Bilde in Petersburg z. B. welches Hondekoeter zugeschrieben wird, das aber im Impasto viel von Albert Cuyp

habe, vermuthet Waagen nach »der Zusammenstellung der Farben und nach der Malerei« den Delft'schen van der Meer. Man sieht, wie Verschiedenes hier zusammengeräth und schliesslich mit einem Namen bedeckt werden kann.)

Vermeer lernte von Fabritius und vielleicht also auch noch von Rembrandt



Holländisches Familienbild. Akademische Galerie in Wien.

eigenthümlich sehen. Er war ein Maler der Licht- und Sonnen-Schule. Und hier war ein Hauptstudium von ihm, den Moment festzuhalten. Was Frans Hals für die Physiognomie gethan hatte, indem er unübertrefflich den verschwindenden Augenblick in Augenzwinkern, Lächeln, Geberden u. s. w. erfasste und malerisch festhielt, das that Vermeer als Landschaftler gern für den Sonnenschein, wie er dessen Einfallen in ein Zimmer oder das Spiel desselben und den Schatten zeigt,

wenn das Licht bei bewegter Luft durch dichte Bäume gegen ein helles Haus fällt und darauf Lichtstreifen und Schatten sich malen. Statt daß der Moment wie zur ernstesten Ewigkeit fixirt ist, womit uns Rembrandt und Ruisdael in der Stimmung erdrücken können, flimmert bei Vermeer der Augenblick im Licht; die Schattenlinien haben ihre scharfen Begränzungen verloren und verkünden durch ihre feine Kritzelumfäumung das lebendige Umwallen des Lichtes. Malt Rembrandt Licht in Dunkel und läßt jenes in diesem glühen oder in diesem strömen oder in breiter Fluth wallen, so malt Vermeer gern Dunkel oder Dämmerung gegen Licht. Die Klarheit Cuyp's und W. van de Velde's könnte man für diese neue Art Lichtfreude herbeiziehen, namentlich Einflüsse Dortrechts auf Delft in dieser Beziehung vermuthen.

Für das Zimmerbild hat Vermeer als genialer Künstler eine andere Farben-Palette und Malweise als für das freie Luftbild. Wenn er in diesem gern den Moment wählt, wo die Gegend mit Bäumen, Häusern, Wasser u. s. w. in machtvollen, tiefgefättigten Farben, klar das Einzelne sich abhebend gegeneinander, unserem Blick Stand hält und das Ganze in großen, bestimmten Accorden auf uns wirkt, so liebt er für das Zimmerbild jene Helle und Lichtwirkung, welche alle Localfarben verändert und die seinem mit Vorliebe verwendeten Blau, Gelb und Roth einen so eigenthümlichen Ton verleiht. Das beleuchtete Zimmer, Personen und Möbel flimmern dabei gleichsam unbestimmt vor unseren Augen; das fahle Blau von Kleid oder Stuhl scheint ein besser für Kerzenbeleuchtung passendes, im Sonnenlichte sich verfärbendes Blau zu werden. Man meint, der Künstler wollte darstellen, wie wir — gerade wie das Mädchen in seiner Röthelzeichnung — mit den Augen zwinkernd in die Helle hineinschauen. Ob Vermeer wohl ein Atelier mit reinem Nordlicht gehabt hat? Wir vermuthen, daß er gleich unserm trefflichen, so früh verstorbenen August Löffler eines mit vollem Südlicht vorzog. Da hatte er seine Zauberatmosphäre, durch die er dann wieder wirkte, immer um sich.

Eine Eigenthümlichkeit Vermeer's war, daß er seine Genrebilder meistens der Art behandelte, daß er, wie Rembrandt in den Staalmeesters, die Figuren darauf nur halben oder dreiviertel Körpers darstellte. Ganze Figuren, wie »das Mädchen mit dem Weinglas« und »das schlafende Mädchen« sind Ausnahmen. (Die ganze Behandlung dieses letzten Bildes ist, soweit man aus der Radirung schließen kann, für Vermeer sehr exceptionell.)

Er rückt nämlich seine Figuren des Vordergrundes gerne dicht an den Bildrahmen, der nicht eine ganze weggenommene Wand des Zimmers, sondern einen Wandausschnitt repräsentirt. Das Licht läßt er durch ein Fenster fallen, daß die Figur oder die Geräthe vorn im Bilde dunkel oder dämmerig, dagegen Mittel- und Hintergrund hell erscheinen. Wir sehen z. B. durch den Wandausschnitt nur Kopf und Rücken eines Mannes und Gesicht und Leibchen eines Mädchens, eine Ecke der Tischplatte und ein Stück des herabhängenden Teppichs; weiter zurück ein geöffnetes Halbfenster, daran sogleich die lichte Wand. Der Mann mit ungeheurem schwarzen Hut sitzt im Schatten; nur auf die linke Seite und den Hut schmuck fällt Licht; in das Gesicht, soweit man dasselbe sieht, fällt nur ein Reflex von Licht vom Tischteppich und seinem Gegenüber. Der Kopf des lachenden Mädchens ist ganz hell beleuchtet; dahinter sieht man gegen die helle Wand. Oder wir sehen vorn am Bilderrahmen einen Tisch mit Gewändern und einen



Stuhl, ganz im Dunkel. Das Fenster ist wieder dicht an der Hinterwand. Vor derselben steht im vollsten Licht eine Frau, welche einen Halschmuck zubindet und dazu in den kleinen am Fenster hängenden Spiegel schaut. Die Stuhlplatte, auf die man sieht, schneidet ihre Gestalt etwa in Kniehöhe ab. Daß Vermeer die Personen oder Mobilien des Vordergrundes so unmittelbar vor den Betrachter rückt, verbietet ihm, dieselben bis zum Boden in ganzer Figur durchzuführen, wegen der vielen Schwierigkeiten, welche die steil ansteigende und steil abfallende Linearperspective von Fußboden und Decke verursachen würde. Jan Steen setzte sich über dergleichen hinweg. Jan Vermeer nicht so; er umgeht dies, indem er, sich auf seine Hauptabsicht concentrirend, nur einen Zimmerausschnitt giebt und von Fußboden oder Decke wenig oder gar nichts zeigt. Virtuose ist er darin, wie er durch die Schatten vorn und stark markirte Schatten neben dem Licht, etwa am Fenster, am Spiegel u. s. w., modellirt, wie er durch die Stellung der Geräthe perspectivisch die volle Körperlichkeit zeigt, dann aber das im vollsten Sonnenlicht Befindliche flach hält, dabei in Form und Farben, wie wir schon oben sagten, unbestimmt flirrend für den Blick, wie wir aus dem Dunkleren in's Helle blickend sehen. Wir sind so gewöhnt an das Umgekehrte, vorn oder im Mittelgrunde des Bildes Licht, hinten Dämmerung oder Dunkel, daß wir schon dadurch vor den Bildern dieser Art Licht-Schule P. de Hooch's, Vermeer's u. s. w. stutzen. Vor einem Flimmer-Effektbilde Vermeer's aber wissen wir uns anfangs gar nicht zu finden, bis wir uns sagen: so sehen wir und das hat er zu malen gewagt. Interessant für manche seiner Bilder ist noch, wie er darin des Effects halber in einer gewissen Monotonie mit horizontalen Linien operirt, gegen welche er nur die Verticalen der sitzenden oder stehenden Figuren wirken läßt. Ob wir uns hernach auch die Physiognomien und Kleider oder den kahlen Zimmerraum näher ansehen, der Effect des Ganzen, das Licht, bleibt doch immer wieder Hauptsache.

Es war von Alters her bei niederländischen Malern beliebt, ein malerisches Erkennungszeichen anzubringen, eine Eule oder einen niederhockenden Menschen und dergleichen. Joannes Vermeer hatte sein Vergnügen daran, eine Landkarte anzubringen. War er vielleicht in irgend einer Weise angestellt oder in einem Geschäft theilhaft, daß er mit Reisen, Geographie, Vermessungen, Karten-Werken und dergleichen zu thun hatte? Es wäre das möglich. Ein Geograph, mit einem Zirkel über eine Karte gebeugt, mit Globus, Karten und Büchern tritt bei ihm ein für Rembrandt's mystischen Faust. Aber die Landkarte muß auch ein Symbol werden, wie das im Zimmer hängende Bild Amors mit einem Brief für die Klavierspielerin: ein junger Mann packt zur Abreise ein; die Karte besagt das Weitere. Oder eine Frau steht, ganz im Profil gesehen, da und liest einen Brief; an der Wand hängt eine Karte; es wird ein Brief sein von ihrem Mann aus der Ferne; sie selber scheint guter Hoffnung — da haben wir durch die Landkarte wieder eine novellistische Erläuterung.

Bürger giebt am Schlusse seines Aufsatzes eine Aufzählung aller von ihm oder anderen Kritikern dem Vermeer zugeschriebenen Gemälde: Genrebilder, Interieurs, Conversationen, dann Stadt- und Häuseransichten, Landschaften und einige Stillleben.

Führen wir daraus eine Reihe derselben an: Die Courtisane von Dresden; ein junges Mädchen, eine Garnabwicklerin; Familiengruppe (Galerie Czernin, nach Suermondt, ein Vermeer, früher für Rembrandt gehalten); Van der Meer in seinem



Atelier (Czernin; früher ein P. de Hooch genannt, von Waagen und Bürger als Vermeer erkannt); das Mädchen mit dem Weinglas (Braunschweig); der Soldat und das lachende Mädchen (Sammlung Double; früher Pieter de Hooch genannt, 235 Guineen); der Brief; ein musizirendes Paar; die Klavierspielerin; Soldaten in der Kneipe (Galerie Borghese, nach Herrn Suermondt ein Vermeer, früher Leduc); Kartenspieler (gewöhnlich P. de Hooch zugeschrieben); die Promenade (Academie in Wien; Terborch, dann Pieter de Hooch genannt, nach Suermondt eines der schönsten Werke Vermeer's); Conversation (als P. d. Hooch); Musikstunde (als Jan Steen); eine Frau, die Aepfel schält (als P. de Hooch); gleiches Thema (Wien, als Terborch) etc. etc. Das Milchmädchen (Six van Hillegom zu Amsterdam; eins der berühmtesten Gemälde Vermeer's und der ganzen Schule); mehrere Bilder mit einer lesenden Frau; eine Frau, die sich schmückt (Berlin, Galerie Suermondt); mehrere sogenannte Geographen, schreibende Männer und Frauen; ein Junge mit den Seifenblasen (Berlin, Gal. Suermondt) u. f. w. Unter den Stadtansichten: Die berühmte Ansicht von Delft (im Haag; 1696 verkauft für 200 fl., 1822 für 2900 fl. Zeichnung dazu, abgebildet in der Revue des Beaux-arts von 1866, in Frankfurt a. M.); ein Haus in Delft (Six van Hillegom in Amsterdam); das Landhaus (Berlin; Galerie Suermondt); eine StraÙe in Delft (mehrfach).

Von den Landschaften, welche Bürger dem Vermeer zuschrieb, hat W. Bode wieder mehrere dem Jan van der Meer von Harlem, dem fog. Aeltern, zurückgegeben.

Vermeer verdient als Colorist die Bewunderung oder, wenn man so will, den Fanatismus, den man ihm heutigen Tages wegen seiner außerordentlichen Effecte zollt. Wenn man gegen ihn jetzt oft Dov, Terborch u. f. w. herabgesetzt findet, so hat das weiter nichts zu sagen, deren Bedeutung lag noch anderswo als im Colorit und im Lichteffect, in welchem Vermeer, und rein künstlerisch betrachtet mit vollstem Recht, seine Stärke suchte, worin er einzig war und weswegen er maleurisch zu den feinsten Darstellern gezählt werden muß und die Kenner und Gourmets der Malerei stets mit Bewunderung, Erstaunen und Entzücken erfüllen wird.



Adriaan van der Werff.

Geb. in Kralinger-Ambacht 1659; gest. 1722.

Etwa hundert Jahre bilden die große Epoche Hollands: drei Generationen, die Starren, Selbständigen, Kühnen, die Großen und die Abhängigen, Bedächtigen. Die Männer der großen Zeit haben Antheil an den Vorzügen der vorangehenden und nachfolgenden Periode. Was in der ersten und dritten Periode nicht zeitgemäß geartet ist, kommt nicht zur rechten Geltung und vollsten Entfaltung der Kräfte; Marten Harpertzoon Tromp, de Ruyter und Marten's Sohn, Cornelis Tromp, können uns dafür ein Beispiel geben. Jene Beiden sind groß in Uebereinstimmung mit ihrer Zeit; der ungestüme, geniale Cornelis Tromp konnte in seinen Zeitverhältnissen nicht mehr einen Wirkungskreis finden, wie sein Vater und sein älterer, zur anderen Partei gehörender Nebenbuhler. Wir nennen da Männer, welche Hollands Beherrschung der Meere repräsentirten. Sie stehen für die verschiedenen Generationen. Mit Hollands politischer Größe hing auch all' seine andere Größe zusammen. Aus einem Geist erwuchs alles.

Das Jahr des Einfalls der Franzosen, 1672, gibt den äußeren deutlichen Wendepunkt im Leben des holländischen Staatenbundes ab. Die holländischen Republikaner machen Wilhelm III. für den Niedergang Hollands verantwortlich, indem er durch seine Einnahme des englischen Thrones seit 1688 sein Heimathland vernachlässigt und es von dem größeren Reiche abhängig gemacht oder, wie

Friedrich der Große später sagte, Holland zum Boot im Schlepptau des Kriegsschiffes England gemacht habe. Wilhelm III. aber hatte wenigstens die Entschuldigung, daß die Holländer seit dem Jahre 1650 ihn und seine Familie durch Liebe nicht verwöhnt und das Gefühl des Undanks kosten gelehrt hatten: Holland und England hatten in dieser Beziehung so ziemlich gleiche Berechtigung für den durch sein Schicksal im persönlich nationalen Gefühl kaltherzig gewordenen, von den alten Würden seiner Familie ausgeschlossenen Sprössling Wilhelm's II. von Oranien und der Tochter des Karl Stuart. Die Holländer hatten nach 1650 sich selbst verwandelt, sich in Wohlstand beruhigt und die alte Energie als unbequem fahren lassen. Was vor 1672 nicht durchgebildet ist, hat den alten holländischen Geist nicht mehr; dies Geschlecht läßt sein Vaterland von der Höhe sinken, zu welcher die früheren Generationen es emporgehoben hatten. Epigonthum oder Nachahmung Frankreichs und überhaupt der Fremde trat an die Stelle der oft rauen, bürgerlich eckigen und anmuthslosen aber großartigen Selbständigkeit und Selbstzufriedenheit. Natürlich nicht mit einem Male durch das ganze Volk; langsam, wie er geworden, verliert sich auch solcher Geist, und er ist glücklicher Weise noch heute nicht ganz erloschen, Angesichts der Thaten und Werke der Vorzeit. Aber das Walten der eigentlich schöpferisch zeugenden Kraft in ihrem Wachsen und Verfallen studirt man an den Leistungen der großen Männer, welche ihren Zeiten neue Ideen, Anschauungen und Anregungen geben — und in dieser Beziehung trat Holland mit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts seine Rolle an England ab, indem es sich freiwillig dem Einfluß des Gegners beugte, dem es nach dem Vorkampf gegen den spanisch-italienisch-katholischen Geist für die germanisch-protestantischen Völker Widerstand geleistet hatte, dem französischen Geschmack. Dies zeigt sich auch bedeutsam, wenngleich durch die vorausgegangene Entwicklung in besonderen Formen, in der holländischen Meisterkunst, in der Malerei.

Wie der steinalte Meister Frans Hals und wie Rembrandt van Rijn wohl vor den Werken des neuen Geschmacks ihrer letzten Jahre und über deren Principien gemurt und die Achseln gezuckt haben! Sie hatten vor den Göttern der großen Renaissance, vor Michelangelo, Raffael und den zu ihrer Jugendzeit ausgerufenen italienischen und anderen Göttern die Kniee nicht gebeugt, sondern waren ruhig ihres Weges gegangen, und nun sollten sie vor Pouffin sich neigen und mußten oder konnten noch hören, daß Lebrun Alles überstrahle. Daß für das Publicum van Mieris' Malerei die Perlen der Kunst ergebe und mit Gold aufgewogen werden müsse, das Große, Breit-Gemalte dagegen nicht ankomme, das war ihnen längst durch die Bilderpreise für Mieris' Manier und für ihre eigenen Werke deutlich gemacht worden.

Wir können den eintretenden Umschwung der Kunstanschauungen in Holland nirgends deutlicher erkennen als in Gerard de Laireffe's Groot Schilderboek, das nach den Vorträgen gedruckt ist, welche der seit 1690 erblindete Meister in einem Kreise von Künstlern und Kunstfreunden zu halten pflegte. Gerard de Laireffe war geboren in Lüttich (1640), dessen Bisthum damals noch zum westfälischen Kreise gehörte und von deutschen Kirchenfürsten verwaltet wurde. Sein Vater war Hofmaler des Fürstbischofs. Gerard wurde Schüler des in Italien gebildeten, in Paris hochangesehenen und später durch Séguier und Colbert dort zum Professor an der Akademie ernannten Bertholet Flemalle. Frühzeitig bekam Gerard Ruf, malte Bilder für die Kurfürsten von Brandenburg und Köln, nahm viel Geld

ein und gab viel aus. Er zog nach seiner Verheirathung nach Herzogenbusch, dann nach Utrecht und, da es ihm auch hier nicht glückte, nach Amsterdam, wo er für den Kunsthändler Gerard Uilenburg Arbeit bekam, bis sein Ruf sich verbreitete, und er nun bis zu seiner Blindheit einen außerordentlichen Ruhm und den Namen des holländischen Pouffin sich erwarb. »Es ist nicht möglich«, sagt Houbraken, »alle die Kunst- und Kabinet-Bilder, Deckengemälde, Säle, die er ausgemalt hat, zu beschreiben. Oder es sollte anders wohl ein ganzes Buch füllen«. (Wir sahen noch in einem Privathause ein Deckengemälde, das ihm zugeschrieben wurde.) Auch gegen 150 Radirungen werden ihm zugeschrieben. Er konnte aber auch die Wette gewinnen, in einem Tage auf großer Leinwand Apoll, die neun Mufen und den Parnass zu malen. Einzelne seiner Bilder galten für unübertreffliche Meisterwerke der Zeit, wie die Darstellung des Seleucus, der die Liebe seines kranken Sohnes Antiochus zu Stratonike, dessen Stiefmutter, erkennt.

Laireffe hatte noch die Technik der großen Meister und kannte eine Menge richtiger Regeln und Hilfen, welche später, in Deutschland besonders, erst mit dem Niederbruch der alten Akademien durch die Romantiker verloren gegangen sind, so daß Manches, was die holländischen Maler schon als Kinder in den Werkstätten lernten, unsern Meistern vom Anfang des jetzigen Jahrhunderts unbekannt blieb. Aber er stand im Princip gegen die alte holländische Malerei. Das Wort Brederode's: diejenigen Maler sind die besten, welche der Natur am nächsten kommen, und Dürer's Lehre galt nicht mehr. Sein Kunstbuch stellte andere Grundsätze und andere Ziele auf. Es ging hier ähnlich wie in der Poesie. So lange diese katholisirend, mit dem Heiligen-Himmel und dergleichen auftrat, wehrten sich die Protestanten dagegen. Gegen die französische Schule und ihr verstandesgemäßes Allegorisiren und pathetisches Declamiren fiel der Widerstand weg, wurden die alten Waffen stumpf.

Laireffe vertheidigt das Gedankenhafte gegen die frühere einfache, naive Naturauffassung. Die niedere Auffassung der Natur mußte zur Bresche für die Angriffe der Französisch-Gefinnten in der Malerei dienen. Ueber die »Magots« Ludwig's XIV., Teniers, Ostade u. f. w., ging der Weg. Laireffe warf sich gegen die blinde oder absichtliche Wahl der gemeinen, häßlichen Natur auf. Durch ihre Darstellung sei die holländische Malerei verfallen. Gegen das Niedrige, Schläfrige, vom Modell Abhängige u. f. w. hätte er sich nun immerhin mit aller Kraft setzen mögen, um einen neuen Zug hineinzubringen und nach dem Genre-Geschmack dem historischen Bilde, wie es diese Zeit nicht geschaffen hatte, Bahn zu brechen. Doch dazu fehlte ihm nun jede selbstschöpferische Kraft, und er fiel ganz und gar der unholländischen Theorie anheim. In der Idee und Wissenschaft läge das Hauptverdienst eines Bildes; Ausklügelung für ein Bild und die Auslegung wurden natürlich damit auch Hauptverdienste. Was er von den Römern sagt, die so groß geworden wären in der Malerei, weil sie »viele destoige (noble, würdige) Bücher von Geschichte, Fabeln und Sinnbildern, so heilige wie weltliche, und die Beschreibungen der uralten Denkmünzen gelesen und studirt hätten«, ist bezeichnend für den neuen Geist. Das ist nicht mehr der Rembrandt van Rijn's, der durch das Judenviertel oder an der Amstel wandert und mit sinnendem Auge in dem großen, freilich nicht immer reinlichen Buche der Natur liest. Die Beschreibungen der Denkmünzen! Die haben geholfen, sinnreiche Stoffe im Ueberfluß zu finden und herrliche Kunstwerke in die Welt zu fördern!

Schroff stellt sich Laireffe gegen die bisherige holländische Tradition. Die Vondel-Partei hätte vielfach ihre Freude gehabt und hatte ihre Freude, wie sie von einem Maler ihre Ideen so radikal vertheidigen hörte. Laireffe theilt die Malerei in Antik und Modern. Das schöne Antike bekommt allein künstlerische Giltigkeit. Warum finden sich z. B. keine Maler, welche Bilder aus der indianischen, japanischen oder chinesischen Geschichte malen? Weil es keine Schriftsteller gibt, die daraus etwas beschrieben haben, was des Malens würdig sei, da es dort nichts als Uebelthat, Mord und Tyrannei gibt, abgesehen davon, daß die Seltsamkeit und Unschicklichkeit ihrer Trachten, Sitten und ihres Wesens mit »het schoon en fraay Antiek« streite. Wohl wäre die erste Aufgabe des Malers der Ausdruck der richtigen, kräftigen Leidenschaften, aber was hilft Alles, wenn damit nicht Schönheit der Personen verbunden sei. »Schönheit erweckt Liebe; Häßlichkeit und Unschicklichkeit Widerwillen«. (Groot Schilderb. nach der Ausgabe von 1714, Band 1, S. 151.) Auf diesen Satz gestützt, verwirft er alles Charakteristische, was dazu nicht paßt. Das Antike und Moderne lasse sich in keiner Weise vereinigen; der Versuch sei, als ob man einen Pferdekopf auf einen Menschenhals setze. Das Antike gilt zu allen Zeiten; das Moderne wechselt mit der Mode. Edel und unedel, das ist Antik und Modern. Jenes ist unbegrenzt; in alter Geschichte, Fabeln und Sinnbildern, die es darstellt, ist Alles begriffen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und zwar in einer Weise, die keine Veränderung kennt, sondern sich immer gleichbleibt. Das Moderne dagegen ist nicht frei, ist streng begrenzt und von geringer Macht, denn es kann nur das Gegenwärtige darstellen, das obendrein sich immer verändert. Darum kann die moderne Malerei nicht edel genannt und nur, wo sie einigen Schein von Wohlgefälligkeit hat, als eine Beschäftigung zur Ausspannung des Geistes erachtet werden. Maler, welche ihr Leben damit zubringen, sind nur für Handwerker zu zählen. Das Moderne edel zu machen, wäre so unmöglich, wie aus einem Esel ein Pferd zu machen. Mit Erbitterung kämpft Laireffe gegen den Satz, daß es genug sei für den Maler, der Natur getreu zu folgen. (Hier wie an vielen Stellen polemisiert Laireffe, für jeden Kundigen unverkennbar, ganz speciell und direct gegen Rembrandt und dessen Schule. Früher sei er selber für Rembrandt gewesen; dann habe er sich bekehrt.) Man müsse nach dem Erhabenen streben und alles Gemeine vermeiden!

Interessant ist es nun, wie er den Begriff des Malerischen (schilderachtig) erklärt und dadurch einen Strich durch den größten Theil der holländischen Malerei zieht. Das Malerische, namentlich das Schönste und Auserlesenste desselben, bezeichne das, was würdig sei, gemalt zu werden; das Schlechte und Unschöne verdiene in keiner Weise die Ehre. Wie man in einem Korbe mit reifen und unreifen und verfaulten Früchten die ersten auswähle, die andern verwerfe, so müsse der Verständige das Beste von Geschmack und das Schönste für's Auge wählen und Anderes als unwürdig verwerfen.

Zur Erklärung fügt er bei: eine Landschaft mit geraden, schlanken Bäumen, flachen Gründen und sanften Hügeln, klaren und stillen Gewässern, schönen Durchsichten, azurblauer Luft und einigen treibenden Wolken, zierlichen Fontainen, stattlichen Häusern und Palästen im wissenschaftlichen Baustil mit schönen Ornamenten, mit wohlgebauten, richtig nach ihrem Beruf colorirten und gekleideten Menschen und wohlgefütterten Kühen, Schafen und anderen Thieren:

»diese genannten Dinge mögen alle mit Recht den Namen des Malerischen führen.«

»Aber ein Bild voll mißgestalteter Bäume, deren Zweige und Laub sich wüßt und ungeschickt von Osten nach Westen spreizen, die Stämme, krumm, alt und geborsten, mit Auswüchsen und Löchern, unebener Boden ohne Wege, scharfe Hügel und übermächtig hohe Berge, welche die Aussicht hemmen, rohe oder ver-



Schäferscene. Dresdener Galerie.

fallene Gebäude, deren Ruinen überhauf liegen, morastige Wasser, eine Luft voll schwerer Wolken, im Felde mageres Vieh und ungeschickte Landstreicher oder eine Zigeunerrotte als Staffage u. s. w. kann unmöglich für eine schöne Landschaft erklärt werden. Kann Jemand es begründen oder mit gesunden Sinnen sagen, das ist ein malerisches Männlein, wenn er auf einen verkrüppelten und schmutzigen Bettler weist, voll Fetzen und Lappen, großfüßig und plattfüßig, das Haupt mit einem schmutzigen Tuch umwunden, gelb und das Fell wie ein englischer Bückling geröstet, damit beschäftigt, seine Läufe zu knicken; oder dergleichen dürre

und plumpe Figuren? Muß man nicht sagen, daß er Einen damit zum Narren habe?»

»Was mich betrifft, ich bin fest überzeugt, daß der Abstand zwischen Schön und Häßlich allzugroß ist, um nicht dazwischen einen Unterschied zu machen. Meinetwegen mögen Einige van Laar, Andere Bamboots, Brouwer, Molenaar und von Landschaftern Breugel, Bril, Blomaert, Savery, Berchem (auch dieser!) und ähnliche Meister »malerisch« nennen; ich stelle Raffael, Correggio, Poussin, Lebrun u. f. w. und für Landschaften Albaan, Genouille, Gaspar Pouffin, den deutschen Polidoor, und Alle, die in ihrer Wahl ihnen gleichen, entgegen.«

In gleicher Weise verwirft Laireffe als die für die Zeichnung interessantesten die robusten und grob-muskeligen Körper in der Manier von Michel Angelo; das Gesicht mit großen Zügen, langer Nase, weitem Mund, tiefen und hohlen Augen. Es sei das so ungereimt, als ob man aus der Finsterniß Licht, und Tugend aus den Lastern holen wolle.

Wie er über die Darstellung der holländischen Genremaler und ihre Bettler, schmutzigen Kinder u. f. w. urtheilt und diese Hydra des schlechten Geschmacks bekämpft, haben wir schon früher angeführt.

Von Raffael und Pouffin muß man das Schöne lernen.

Als »Schönes in freier Luft« schildert er nun ausführlich eine Gegend im Geschmack Ludwig's XIV. mit Bäumen, breiten Sandwegen, Marmorbrunnen und Marmorbildern, Balustraden im dorischen Stil, einem Satyr als Wegweiser, einer Nymphe mit Wasserurne, einem Grab von lichtrothem Marmor mit Platte von Lapis oder Azurstein, einer Brücke; in der Ferne steinerne Bauernhäuser, Herrenhäuser mit Fenstern,  $1\frac{1}{2}$  mal höher als breit oder 2 mal die Breite, die Oberfenster rund, im dorischen oder jonischen Stil; ein Tempel von jonischer und korinthischer Ordnung und Fontainen mit wasserpeienden Löwinnen u. f. w. Das ist herrlich, großartig und vorzugsweise malerisch. Denn die Liebe ergötzt sich an Lusthäusern und schönen Palästen; der Neid erlustigt sich in wüster Wildniß unter Ruinen. Nun versetzt sich Laireffe in eine fremdartige, wüste, felsige Gegend; ein schwerer, vom Sturm gebrochener Eichbaum hat das Thor, welches dahineinführt, zer schlagen. Es ist kein Weg, kein Pfad vorhanden. Bruchstücke einer Säule und eines Frieses liegen im Morast. Ein junger Mann sitzt da und zeichnet und belehrt Laireffe, daß es nichts Schöneres auf der Welt gebe, um es in Gemälden anzubringen: das Stück Säule, der Wassertümpel, der zerbrochene Baum und eine düstere Ferne als Hintergrund machten zusammen gleich eine vollkommene Composition. Der junge Künstler ist ganz außer sich über die Schönheit dieser Gegend. Ein bißchen Licht dringt dabei durch die Bäume und scheint ihm auf den Schooß. Laireffe tritt zu ihm und besieht sein Portefeuille: lauter malerischer Unsinn von morastigem Wasser, zerbrochenen Steinen, Baumstämmen, dürrn Zweigen, Kröten, Schlangen u. f. w. — Laireffe geht weiter: die Sonne, schon im Untergang begriffen, schießt ihre glänzenden Strahlen zwischen einigen schweren Wolken hindurch; weiterhin ist die Luft dunkelblau, am Horizont mit gelblichen lichten Streifen, welche zwischen den Bäumen dem Künstler stark in die Augen flinkern. Ein älterer Mann malt das. Doch das Gewitter bricht los und Laireffe kehrt von seinem Phantasie-Gang, bevor der düstere Abend hereinbricht, nach Hause zurück.

Und nun urtheilt, sagt er, was »malerisch« ist. Meine Ansicht darüber kennt



man. Aber die Jünglinge vergiftet man in ihrer Jugend und ihrem ersten Enthusiasmus und redet ihnen ein, daß sie in Donner und Wetter mit Gefahr von Gesundheit und Leben hinaus müßten, solche Unfälle und Gebrechen der Natur nachzubilden. Ihm sind die Enthufiaften für das Düstere, Chaotische und Häßliche nicht besser, als Verrückte.

Aber Raffael, Pouffin und Andere wären glücklicherweise noch da, uns zu erleuchten, um ihrem durchlauchtigen Vorbilde nachzustreben.

Das ist das Ende der alten holländischen Malerei. Frans Hals und die derben Genremaler, Rembrandt immer und immer wieder im Buch, die großen Landschaftler, wie Ruysdael, Hobbema u. f. w., sie werden abgethan. Von Alters her galt der Satz, daß die niederländischen Landschaftler mit Wolken bedeckten Himmel zu malen liebten. Am Ausgang des Jahrhunderts wird auch das als eine malerische Rohheit angesehen.

Wo man die Schönheit der Gestalten suchen soll? Nicht bei den Modellen von Fisch- und Apfelweibern, sondern in Büchern über die Proportion und vor Gypsstatuen, allerdings nicht um die Farbe da zu suchen, sondern Schönheit, Zierlichkeit und Anmuth zu lernen. Das Colorit könne man aus dem Leben lernen.

Genug, um den Umschwung der Idee vom Realismus zum akademischen Idealismus zu zeigen. Welchen unglaublichen Wust von falscher Gelehrsamkeit Laireffe als Polyhistor in den Entwürfen und Erklärungen von Bildern zusammenhäuft, ist hier nicht auseinander zu setzen. Daß er andererseits viele treffliche Regeln und Kunstgriffe giebt, wurde schon oben gesagt. In seiner Farbentheorie stimmt er vielfach mit den Ergebnissen der neuesten Forschungen überein. (Gelb und Blau als Complementärfarben u. f. w.; merkwürdiger Weise fehlt bei ihm Orange in der Wichtigkeit als Mischfarbe, während er Violett in richtiger Theorie verwendet.)

Mit solchen Ansichten hatte die alte große holländische Malerei seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr und mehr zu kämpfen, und ihnen erlag sie im letzten Viertel. Giebt es ein schlagenderes Beispiel, wie einseitige Theorien und Dogmen in der Aesthetik mit gleicher Gewalt wirken wie in der Ethik?

Vom alten, freien, in Leben und Kunst neue Bahnen brechenden Holland war man in den Renten-Staat gekommen, in dem der fatte, in seinem Fett kurzathmige, die »Deftigkeit« abgöttisch verehrende Mynheer die Hauptrolle spielte.

Eins hatte aus der bisherigen Malerei auch in den Augen der fanatischen »Antiken« Gnade gefunden: die feine, glatte, saubere Malerei der Klein- und Fein-Maler. Van Mieris war hoch gepriesen. Er wurde in mancher Beziehung über Dov erhoben, wie Pouffin über Raffael. Genrebilder aus der vornehmen Gesellschaft näherten sich doch wenigstens dem neuen Ideal, welches Schönheit, Anmuth und, nicht zu vergessen, immer »wohlgenährte« Geschöpfe verlangte.

Wenn man nun mit dem zarten Pinsel des Mieris nach der Theorie des Laireffe antike Vorwürfe, Menschen, studirt nach den antiken Statuen und Raffael, Paläste, Tempel im antiken Stil, schöne Gärten im französischen Geschmack, Marmorbrunnen, blauen Himmel, schöne Fernsichten malte — das war's! Das war die neue, herrliche, von Laireffe der früheren und verworfenen entgegengesetzte Malerei.



Fort mit den düfteren Meiftern, welche auftreichen, daß die Farbe gleich Dr... herunter läuft, wie Rembrandt und Lievensz, mit den Dülterniß-Eulen, mit den Genremalern des Häßlichen, mit den Landfchaftern, welche armfelige Bauernhütten, Pfützen und Regenwolken, Felsbrocken und verdorrte Bäume und Kirchhöfe mit umgeworfenen Steinen malten!

Sie verlinken für die Kunftliebhaber der neuen Theorie; doch ein glänzendes Gefirn fliegt am holländifchen Kunsthimmel wieder empor und vergütet jene alle. Nun erft hat man die wahre Kunftbildung und Kunsthöhe; man hat — van der Werff!

Ende gut, Alles gut! ruft Houbraken, als er am Schluff feiner Künftlerbiographien zu Adriaan van der Werff kommt.

»Wie der Himmel feine Sterne hat, in unermefslicher Gröfse und nach ihrem Standort verfchieden, fo hat auch unfer niederländifcher Kunsthimmel feine Kunfterne, die in unermefslichem Abstand und Glanz von einander fich unterfcheiden. Der gröfste von ihnen, deffen außerordentlicher Kunftglanz auch andere Kunfterne erleuchtet, ift der überall berühmte Kunftmaler Adriaan van der Werff.« So beginnt Houbraken des Künftlers Apotheofe.

Derfelbe wurde im Jahre 1659 zu Kralinger-Ambacht bei Rotterdam geboren. Sein Vater war ein wohlhabender Mühlenbefitzer; beide Eltern aus altem dortigen Gefchlecht »van de oudfte Welgeboren mannen van Schieland«. Der Knabe kam nach Rotterdam auf die Schule, bewies hier aber einen folchen Zeicheneifer, über den er Spiel und Alles vergaß, daß der Schulmeister dem Vater rieth, ihn Maler werden zu laffen. Dem Vater war das nicht zu Sinn; Adriaan follte Müller werden. Hierzu hatte der Knabe keine Luft, und endlich gab ihn denn fein Vater auf den Rath eines befreundeten Glasmalers zu Cornelis Picolett, welcher Portraits und Interieurs, doch ohne großen Ruf, malte. Anderthalb Jahr war er bei diefem und lernte eifrig.

Vater van der Werff las aber mittlerweile Karel van Mander's Leben der Maler und fand darin, daß die Maler vielfach ein ungebundenes Leben führten; er holte feinen Sohn alfo wieder nach Haufe und es blieb dabei, er folle Müller werden. Adriaan war unglücklich, und darüber war wieder Mutter van der Werff unglücklich und fagte zum Sohn: »Was foll aus Dir werden? Ich habe Gott immer gebeten, er wolle Dir einen Geift einflößen, daß ich einen Prediger aus Dir machen könnte.« So zerplagten fich die Drei. Endlich mußten die Eltern nachgeben. Nach Berathung mit dem Freund Glasmaler und dem Dorfprediger wurde befohllen, daß Adriaan Maler werde. Man that ihn zu Eglon van der Neer in die Lehre.

Eglon war der Sohn und Schüler des Aart van der Neer, des großen Mondfchein-Malers; er lernte danach noch bei Jacob van Loo, der Converfationen, Portraits u. f. w. malte, und von dem die Staffage in einigen Bildern Hobbema's, Wynant's u. A. herrührt; Jacob, welcher der Stammvater der franzöfifchen Vanloo gewesen fein foll, zeichnete fich aus im Malen nackter kleiner Gefaltten, befonders von Frauen. (Immerzeel). Früh ging Eglon van der Neer nach Frankreich, dann ließ er fich in Rotterdam nieder; fpäter wohnte er auch zu Brüffel und Düffeldorf; er war kurfürftlicher und fpanifcher Hofmaler. Für Portraits, Landfchaften, Converfationen im Stile Terborch's mit Nachahmung deffelben in der Kunft, Sammet und Seide u. f. w. zu malen, dann im »Antiken«, im Sinne von Laireffe, hatte er gleich hohen Ruf. Vier Jahre ift Adriaan bei ihm geblieben.

Eglon hatte ein Bild des F. v. Mieris geliehen, es zu copiren. Adriaan war so eifrig darauf, daß der Meister ihm endlich das Copiren zugestand, obwohl er ihn durchaus nicht für fähig dazu erachtete. Doch des Jünglings Nachbildung wurde so ausgezeichnet, daß sein Werk später zu Leiden von Kunstfreunden für einen echten Mieris angesehen ward. »An der Tatze erkennt man den Löwen«, sagt Houbraken geistreich. Adriaan arbeitete sich so in van Mieris' Malweise ein, daß



Verstoßung der Hagar. Dresdener Galerie.

sein Meister ihn fortan beim Malen der Kleider für seine Bilder verwandte. Er blieb auch weiterhin bei Eglon, der ihn mitnahm, wenn er in Leiden oder Amsterdam zu malen hatte.

Mit 17 Jahren »malte er sein eigenes Portrait auf ein Kartenblatt« und verließ seinen Meister. Fortan trat er selbständig auf.

Cornelis Brouwer, ein Kunstfreund und früherer Schüler Rembrandt's, war schon bei van der Neer sein Gönner geworden. Eglon selbst kaufte Adriaan ein in 16 Tagen gemaltes Bildchen seines Brüderchens um 9 Ducaten ab, worüber der alte van der Werff sich gar nicht beruhigen konnte und einmal über das

andere sagte: »Was! Junge! 9 Ducaten! 9 Ducaten! Morgen gehst Du in Kränzen zur Kirche und gibst einen davon den Armen!«

Brouwer's Empfehlung verhalf dem Jüngling zu solcher Achtung, daß dieser ein Atelier in Rotterdam mietete und Portraits und sonstige Bilder zu malen begann, wodurch er in Bekanntschaft mit Adriaan Paats und dem Amsterdamer Kaufmann Philipp Steen kam. An diesen verkaufte er ein Bild, das sein Glück machte. Der Kurfürst von der Pfalz nämlich kaufte dasselbe von Steen und schätzte seitdem den Meister desselben. Houbraken citirt hierbei unsern gelehrten Balth. Schuppius wegen des Glücks, das zur Kunst kam. Nun wurde van der Werff auch mit dem reichen Kunstliebhaber und Kunstsammler Flink, dem Sohn von Govert Flink bekannt. Im Jahre 1687 heirathete er Margarethe Rees, eine Mündel von Flink und aus alter angesehenen Familie. In Flink's Sammlungen habe sich van der Werff nun an den italienischen Stil und Raffael, den er in den Kupferstichen kennen lernte, gewöhnt; anfänglich fühlte er sich durchaus nicht dazu hingezogen, dann aber sei ihm das volle Verständniß dafür aufgegangen. Von nun an wurde dieser Stil für ihn maßgebend. Im Jahr 1692 lernte der Künstler in Amsterdam noch andere Sammlungen italienischer Meister und viele Werke und in Grau ausgeführte Zimmermalereien des Gerard de Lairesse kennen, vor denen er oft sprachlos vor Staunen über die Schönheit derselben gestanden habe. Nun malte auch Adriaan für Herrn Flink dergleichen Zimmerdecorationen.

Im Jahre 1696 besuchte ihn Johann Wilhelm von der Pfalz in Rotterdam und bestellte als Geschenk für den Herzog von Toscana sein eigenes Portrait und den Urtheilspruch Salomonis. Der Künstler mußte dieselben persönlich nach Düsseldorf überbringen und empfing dafür 3000 Gulden und eine Silberarbeit zum Geschenk. Er wurde zum Hofmaler ernannt mit 4000 Gulden Gehalt, wofür er sechs Monate des Jahres für den Kurfürsten zu malen hatte. 1689 erhielt er als Auszeichnung des Fürsten Portrait an goldener Kette für sein Ecce homo. 1703 reiste er persönlich wieder nach Düsseldorf und überbrachte eine Grablegung Christi. Der entzückte Fürst bestellte sofort 15 Bilder von  $2\frac{1}{2}$ ' Höhe zu 21" Breite, worin die Mysterien der katholischen Kirche dargestellt werden sollten. Dazu erhöhte der Kurfürst van der Werff's Gehalt auf 6000 Gulden, mit der Verpflichtung, neun Monate für ihn zu malen, schenkte ihm sein Bildniß mit Diamanten und erhob ihn in den Ritterstand. Der Künstler hat nicht veräußert, sich danach auch als Chevalier van der Werff zu unterzeichnen. Die Verkündigung, die Begrüßung Elisabeth's, die Geburt Christi, Simeon im Tempel bis zur Himmelfahrt Christi und Mariä und deren Krönung — es war eine neue Messiasde, die ihrem Meister, wie man sieht, noch andere Ehren eintrug, als einst Rembrandt van Rijn. Der Kurfürst war so voll Eifer, den Künstler nur für seinen Dienst zu haben, daß er dem Könige von Polen, der 1710 van der Werff's Atelier in Rotterdam besuchte, lieber zwei Bilder des Meisters aus früherer Zeit schenkte, als diesem gestattete, zwei Gemälde für den König zu malen. Für die Diana und Kallisto, welches Bild Adriaan für seine Frau gemalt hatte, und welches für eines seiner schönsten Werke galt, gab der Kurfürst 1712 zu Düsseldorf dem Künstler 6000 Gulden und seiner Frau eine Toilette von Silber, aus 32 Stücken und zwei großen Waschbecken bestehend. Von Anton Ulrich von Braunschweig hatten Beide früher schon werthvolle Andenken erhalten. Nie, sagt Houbraken, hat ein Künstler bei uns solche Preise erhalten. Aus der Verlassenheit von Herrn

Adr. Paats wurden 6 Bilder des »Ritters« für 16,000 Gulden, darunter das kleine »Loth und seine Töchter«, für 4200 Gulden verkauft.

Im Jahre 1716 starb der Kurfürst, und van der Werff war frei, zu malen, was ihm beliebte. Er verkaufte 1717 an den Grafen Czernin ein »Urtheil des Paris« für 5500, eine heilige Familie für 2500 und eine Maria Magdalena für 2000 Gulden. 1718 kaufte der Herzog von Orleans ein anderes »Urtheil des Paris« um 5000 Gulden.

In seinen späteren Jahren weigerte er sich, Schüler anzunehmen; nur seinen Bruder Pieter, Hendrik van Limborch und den späteren Hofmaler des Markgrafen von Anspach, Joh. Christ. Sperling, erkannte er als solche für voll an, sowie seinen letzten Schüler, Bartholomeus Douven, später Hofmaler des Kurfürsten von Köln. Er malte auch nur noch täglich von 8 bis 2 Uhr. Nebenher bildhauerte er auch, machte Modelle und entwarf Pläne zu Gebäuden seiner Freunde und für ihre Landhaus-Gärten. Er hat auch in schwarzer Kunst vier Blätter gearbeitet.

Hochgeehrt und reich starb er, ein französischer moderner Elfenbein-Rubens, am 12. November 1722.

Seine Bilder waren überall gesucht. Zehn Stücke wurden nach England für 3000 Pfund Sterling verkauft. Zwei Bilder von ihm, die nach Rom kamen, wurden daselbst ausgestellt. Die van der Werff's waren Prunkstücke der fürstlichen Galerien des 18. Jahrhunderts, und erst der neue Geschmack unseres Jahrhunderts brachte vollen Gegensatz, so daß wieder verdammt wird, was so lange gepriesen, und gepriesen wird, was lange verdammt war. Noch im Jahre 1808 kostete seine heilige Familie im Trippenhuis (seine Frau als Jungfrau Maria) 5225 Gulden und 1827 sein lebensgroßes Selbstportrait vom Jahre 1699 (Brustbild von 80 zu 66 Centim.) im Ankauf aus der Verlassenschaft eines Nachkommens Gevers 6000 Gulden.

»Van der Werff,« sagt Waagen richtig, »malte in den elegantesten Formen und, im vollen Besitze der Technik der Schule, mit der zartesten Verschmelzung eine große Zahl von Bildern aus dem Kreise der heiligen und Profangeschichte, wie der Mythologie. Da es aber diesen Gestalten an Leben, den Formen an tieferem Verständniß, der Farbe an Wahrheit und Klarheit fehlt, gewähren diese Bilder immer nur eine sehr einseitige Befriedigung. Ausnahmsweise malte er Genrebilder, welche durch wahres Gefühl, eine glückliche Laune und eine bessere Färbung beweisen, daß auch ihm der Sinn für eine realistische Auffassung in hohem Grade eigen war.« Am herbsten sagt Göring: »van der Werff verstand es, die Zartheit der holländischen Kleinmeister und eine höchst faubere, in's Geleckte fallende Färbung mit richtiger antikisirender Zeichnung zu verbinden, nebenbei aber auch durch die Speculation auf den Sinneskitzel dem Geschmack der Maitreffen-Periode Genüge zu leisten. Kein Franzose hat Adriaan van der Werff in affectirter Grazie, innerlicher Hohlheit und äußerlicher Eleganz übertroffen.«

Wir haben den Meister aus den Forderungen seiner Zeit erklärt. Er war ein bedeutendes Formtalent von annehmender Schönheitsempfindung und äußerlicher Eleganz, im Geschmack der Zeit dem Weichen und Sinnlich-Schmelzenden und dem Vornehmen jener Götter und Grazien der italienisch-französischen Renaissance ergeben, denen auch Lüfternheit erlaubt war zur angenehmen Aufregung und als Göttervorrecht, wenn Prüderie und Eleganz nicht fehlte und Marmor- oder Elfenbeinglieder ihre Abstammung höherer Ordnung verriethen. Elfenbein- oder Porcellanmalerei hat man treffend fein Colorit, besonders das des Fleisches, genannt. Es ist keine Größe in ihm, keine mächtige Idee durchgeistigt seine Werke.

Vor der akademischen Schönheit und Zierlichkeit und der Gelecktheit und Glätte der Pinselführung kann und darf nichts Anderes aufkommen, am wenigsten der Gedanke an die wirkliche Natur; in den Saal und die Cabinette der sich als arkadische Schäferinnen träumenden Schönen, über deren ausgeschnittene bänderverzierte Corfette sich die Herrn des französischen Regimes beugen, zu den Goldspiegeln und goldverzierten Möbeln, zu den Versen der französischen Anakreon-Schule und sinnlicher, süßlicher italienischer Opernarien passen diese Bilder. Aber sie sind in ihrer Art etwas Ganzes — gar nicht zu vergleichen mit den Werken der großen holländischen Schule, in ihrer eigensten Art wahre Armida-Gebilde zur Entnervung für den gefunden, natürlichen, kräftigen Geschmack, aber doch eben Armida-Gebilde voll von dem Reiz und Zauber ihrer Zeit und darin so vollkommen durchgeführt, wie man es eben nur im Gefolge eines Terborch, Dov, Mieris u. s. w. lernen konnte. Der idealen Gestaltung sollte nach richtiger Auffassung ideales Colorit entsprechen: nicht blos für das Nackte, sondern auch für die Gewänder, wobei Adriaan vielleicht noch den Einfluss seines Meisters Eglon van der Neer zeigte, der nach neuen Farben suchte, bis er alt wurde und seinen Schülern rieth, keine neuen Farben mehr zu suchen, sondern die vorhandenen richtig zu gebrauchen. Stimmung im Sinne Rembrandt's, Dov's u. s. w. wollte van der Werff in seinen »antiken« Bildern nicht geben, weshalb er auch natürlich gegen Linie und bestimmte Form der Vorgänger Licht- und Dunkel und Dämmerungs-Malweise wieder aufgab. Doch konnte er sich manchmal nicht überwinden, seine in der Jugend sogleich mit solchem Erfolge geübte Kunst anzuwenden, Mieris und Terborch im Malen von seidenen Gewändern nachzuahmen, und er malte wohl auch historisch-ideale Personen darin, was dann die Kritik ihm vorzuwerfen pflegte.

Für die Composition besaß er das hohe Form-Geschick, das ihm überhaupt in seiner Manier, wie er sie nun einmal dem Zeitgeschmack vollkommen entsprechend übte, auch von seinen ernstesten Widersachern nicht abzusprechen ist.

Führen wir die Werke etlicher Sammlungen zur Charakteristik seiner Lieblingsstoffe an.

Im Louvre befinden sich: Adam und Eva, die Rettung Moses, der keusche Joseph, die Verkündigung der Hirten, Magdalena, Antiochus und Stratonike, Tanz der Nymphen.

In Dresden: Schäferscene; Bildniß des Künstlers und seiner Familie (1742 für 3500 Livres); Loth mit seinen Töchtern (1710 Geschenk des Kurfürsten von der Pfalz); Venus und Amor; Einsiedler; Magdalena (aus der Sammlung Czernin); Urtheil des Paris (von Czernin); das Christkind und Johannes; die Verkündigung Mariä; Diogenes mit der Laterne Menschen suchend; Abraham verstoßt die Hagar; Schachspiel.

Pinakothek zu München: Magdalena in der Felshöhle vor einem Totenkopf (lebensgroß 5' 11" zu 4'); nächtliches Concert; Mädchen und Knaben mit einem Vogel etc.; Diana entdeckt das Vergehen der Kallisto; (die folgenden sämmtlich aus Düsseldorf:) Sarah führt dem Abraham die Hagar zu; Kurfürst Johann Wilhelm; Portrait der Kurfürstin; die büßende Magdalena; Ruhe auf der Flucht nach Egypten; Ecce homo; Abraham verstoßt Hagar und Ismael; die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind und Johannes; dann die 16 Bilder der oben erwähnten Messiasde.

XXXII—XXXV.

DIE NIEDERLÄNDISCHEN LANDSCHAFTS-,  
SEE-, THIER- UND SCHLACHTENMALER  
DES XVII. JAHRHUNDERTS.

Von

Alfred von Wurzbach.



Bei dem rapiden Fortschritte, den die Kunstwissenschaft in den letzten Jahrzehnten gemacht, bei dem großen Interesse, welches speciell der Blütheepoche des 17. Jahrhunderts entgegengebracht wird, bei dem fortwährenden, ja täglichen Herbeischaffen neuer Documente und Daten, sind wir heute noch nicht einmal in der Lage, das kostbare Material endgiltig zu sichten, welches in den archivalischen Forschungen holländischer Gelehrter und in den kritischen Studien deutscher Fachmänner und Kunstfreunde zum dereinstigen Aufbaue des imposanten Gebäudes einer Geschichte der flämischen und holländischen Kunst niedergelegt ist.

Wir können weder die Existenz der Mehrzahl der künstlerischen Individualitäten, sei es nach ihren dürftigsten Lebensumrissen durch Documente, sei es ihrer künstlerischen Erscheinung nach durch authentische Werke feststellen; noch viel weniger können wir ihren gegenseitigen Einfluß anders als durch Vermuthungen nachweisen; und endlich sind es noch heute Hauptmomente im Leben und Schaffen der größten holländischen und flämischen Meister, über welche die widersprechendsten Ansichten zur Geltung gelangen.

Es kann sich unter solchen Umständen heut nur um mehr oder weniger eingehende Untersuchungen über den Lebensgang und die Werke einzelner hervorragender Männer handeln, denn was sich „Geschichte“ dieser Kunstepoche nennen würde, wäre nur eine Reihe aneinander gefügter Hypothesen, die morgen die gewissenhafte Arbeit eines holländischen Archivars über den Haufen werfen könnte.

Man staunt über die unerfchöpflich scheinende Zahl von Künstlern, die in dem kleinen Landstriche in wenigen Decennien so Aufserordentliches hervorgebracht haben. Die früher den Rembrandt, Ostade, Ruysdael, etc. etc. zugeschriebenen Werke fallen unter der Sonde der Kritik Dutzenden von Urhebern zu, deren Namen man vor Kurzem kaum noch nennen hörte. Suchen wir aber in den früheren Jahrhunderten nach den Quellen dieses gewaltigen Stromes, so verlieren wir fast vollständig seine Spuren, und doch drängt sich jedem, der sich mit der holländischen Kunst der vergangenen Zeiten befreundet hat, die Ueberzeugung auf: „daß dieselbe, ungeachtet sie treu den Entwicklungsphasen folgt, welche die mittelalterliche Kunst in Europa überhaupt durchgemacht hat, nichts destoweniger stets einen eigenthümlichen Charakter aufweist, und daß die Blütheepoche des siebzehnten Jahrhunderts nur die ununterbrochene und logische Entfaltung früherer, dauernder Versuche, daß sie nur das Resultat einer nationalen Thätigkeit sein kann, die von allem Anbeginne ihren eigenthümlichen Charakter mit ganzer Stärke, mit vollstem Bewußtsein empfunden und zum Ausdrucke gebracht hat.“

Mit den letzteren Worten hat C. Vosmaer, ein um die Geschichte der holländischen Kunst hochverdienter Forscher, in der vollen Ueberzeugung von der seit Jahrhunderten vorhandenen nationalen Eigenthümlichkeit seines Vaterlandes, welche sich gleichwol erst nach langjährigen blutigen Kriegen mit Beginn des siebzehn-



ten Jahrhunderts zu einer politischen Machtstellung durchzukämpfen wußte, den Fingerzeig gegeben, nach welchem die Forschung, deren Gegenstand die Geschichte der holländischen Kunst bildet, vorzugehen habe, um zu einem erspriesslichen Resultate zu gelangen.

Es liegt in der Natur der Sache selbst, daß eine Epoche so bedeutender Blüthe nicht ein Impromptu in der Kulturgeschichte abgeben könne; daß sie nicht wie auf Kommando in einem bestimmten, fixirbaren Zeitpunkte beginnen und enden könne, sondern daß sie im Keime, in allen ihren Elementen in demselben Augenblicke vorhanden gewesen sein müsse, da sich ein nationales Bewußtsein überhaupt regte und fühlbar machte.

Allerdings verbindet man mit dem Begriffe: „holländische Malerei“ erst mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eine bestimmte, klare Vorstellung, die durch gleichzeitig erfolgte territoriale Consolidirung der politischen Verhältnisse, durch die Lostrennung der nördlichen Provinzen von den spanischen Niederlanden, greifbare Gestalt annimmt; während es noch Aufgabe der künftigen Forschung ist, die Elemente und Keime dieser Blütheperiode in den vorhergehenden Jahrhunderten aufzuspüren, und von dem gesammten niederländischen Konglomerate loszulösen.

Vor der Hand sind wir noch lange nicht in der Lage, jene ersten Ausgangspunkte der holländischen, im Gegensatz zur flämischen Kunst ins Auge zu fassen; wir sind noch genöthigt von einer niederländischen Malerei zu sprechen, in welcher die Elemente der holländischen und flämischen Schulen bis zum Beginne des siebzehnten Jahrhunderts mit einander laufen, wie ein gedrehter Faden, der sich für unser Auge erst mit diesem Zeitpunkte in zwei Fäden theilt. Wir werden ihn in der Folgezeit noch tiefer ins sechzehnte Jahrhundert hinein spalten können, wenn die archivalischen Forschungen uns dies ermöglicht haben werden.

Man liebt es den Beginn einer selbständigen nationalen Kunst in Holland in das Jahr 1609, als in das Jahr des Waffenstillstandes zwischen Spanien und Holland zu setzen, weil dieser Zeitpunkt den Abschluß des holländischen Freiheitskampfes bildet, aus welchem Holland als freier, selbständiger Staatenbund hervorging.

Dieser Ansicht können wir uns nicht anschließen, da die nationale Existenz eines Volkes überhaupt nicht von einem bestimmten Ereignisse abhängig gemacht werden kann und andererseits auch vor dem Jahre 1609 in Amsterdam, Dordrecht Haag, Utrecht, Harlem etc. etc. Maler existirt haben, die sich in ihrem nationalen Bewußtsein unverkümmert neben den Flämen fühlten, es aber natürlich nicht ihre Schuld ist, wenn sie uns noch nicht genügend bekannt geworden sind.

Uebrigens werden die Holländer alle jene Künstler als nationale reclamiren, die in Folge der langjährigen Kriege nach Italien ausgewandert sind, dort gelernt und beeinflusst von italienischer Kunstweise producirt haben. Ja, sie fördern bereits Werke und Lebensdaten von Meistern zu Tage, die ungeachtet der Unruhen in ihrer Heimat gearbeitet und nationale Eigenschaften bewahrt haben; sie werden bald nach Dutzenden auf Künstler hinweisen, wie z. B. Franz Pietersz. de Grebber (geb. 1570 in Harlem, † 1649 ebenda), einen Maler, der bereits im Jahre 1601 unter den Vorstehern der Lucasgilde zu Harlem erscheint, von dem sich ein zweifellos nationales Schützenstück, vom Jahre 1610, im Museum zu Harlem befindet, und werden fragen, ob die vor 1609 entstandenen Werke dieses Meisters nicht auch der holländischen und nicht der niederländischen Schule angehören?

Sie werden auf Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts hinweisen, deren Erscheinung eine durch und durch eigenthümliche und von solcher Bedeutung ist, daß ihr ganzliches Isolirtstehen unmöglich, daß sie vielmehr Vorläufer gehabt, eine Schule gegründet haben müssen, und daß die Bindeglieder von diesen bis zu uns bekannten Individualitäten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, wenn auch jetzt verloren gegangen, so doch einmal existirt haben müssen.

Was hier von der holländischen Malerei im Allgemeinen gesagt wurde, gilt mit gewissen Einschränkungen auch von der holländischen Landschaft.

Daß die Landschaft in dem Sinne, in dem wir sie heute vor Augen haben, und wie das siebzehnte Jahrhundert sie hervorgebracht hat, in jenen älteren Epochen nicht gesucht werden kann, ist selbstverständlich. Es kann sich wol nur um den landschaftlichen Hintergrund handeln, der irgend einer religiösen, später einer genrehaften Scene als Schauplatz dient, dessen eminenteste Anwendung uns in der Landschaft mit der Anbetung des Lammes auf dem Genter Altarbilde der Brüder van Eyck erhalten ist. Die in malerischen Formationen aufsteigenden Hügel, in welchen jede Erdwelle fühlbar, die flandrische Stadt, die im Hintergrunde als Jerusalem figurirt, in welcher jedes Fenster zu erkennen, die Bäume, unter denen Cypresse und Dattelpalme zu unterscheiden, die Wiese mit Maaslieb und Löwenzahn zeigen uns deutlich den Charakter der damaligen landschaftlichen Darstellung, welche in der minutiös genauen Schilderung aller Einzelheiten nie mehr ihres Gleichen gefunden.

Bei manchen Mängeln der Linearperspective bekunden die van Eyck's zugleich eine Meisterschaft in der Luftperspektive, die nur bei Ruysdael und Hobbema wieder angetroffen wird, und die bei jeder Gelegenheit, wo die Landschaft aus weitester Ferne so deutlich zum Fenster hereinsieht, daß man auf stundenweite Distanz Häuser und Straßen genau zu erkennen glaubt, das Auge vollständig über die Entfernung zu täuschen vermag.

In ähnlicher Weise finden wir die Landschaft bei Roger van der Weiden, Gerard van der Meire, Hugo van der Goes und Anderen immer detaillirend behandelt; von einer selbständigen Auffassung der Landschaft als solchen aber scheint bei all diesen Künstlern noch nicht die Rede gewesen zu sein.

Aus der Landschaft dieser Meister können wir uns einen Schluß auf die gleichzeitigen Leistungen der Kunstgenossen in den nördlichen Niederlanden erlauben, von welchen uns zwar die Quellen berichten, deren authentische Werke aber nicht auf uns gekommen oder wenigstens aus der Masse des Vorhandenen noch nicht endgiltig ausgeschieden sind.

So erwähnt van Mander eines Altarbildes mit landschaftlichem Hintergrunde der wunderbarsten Art in der Kathedrale zu Harlem von der Hand Albert van Ouwaters; desgleichen spricht der Anonymus des Morelli von den Landschaften des Alberto d'Olanda in der Sammlung des Cardinals Grimani in Venedig, und Samuel van Hoogstraaten erzählt, daß Tizian die Landschaften desselben Meisters als Vorbilder für seine eigenen Studien genommen habe.<sup>1)</sup> —

Gegenwärtig ist kein authentisches Werk Ouwaters bekannt. Wir können nur aus dem landschaftlichen Theile der wenigen Bilder des Gerrit van Harlem oder Sint Jans, der nach dem Berichte van Mander's den Unterricht Ouwaters genoß, und aus den Bildern des „Gheerardt Jans fs. (filius Davidt) van Ouwater“, der zu dem obigen Gerrit van Sint Jans in näheren Beziehungen stehen dürfte

und unter dem Namen „Gerard David“ für eine beträchtliche Anzahl von Bildern in Anspruch genommen wird, auf den etwaigen Charakter der Landschaften des Ouwater schliessen. Die Taufe Christi in Brügge von Gerard David zeigt in der Behandlung des landschaftlichen Theils einen ganz anderen Charakter als die Bilder der van Eyck's. „Für den Eindruck des Werkes,“ — bemerken Crowe und Cavalcafelte, „wirkt die prächtige, kräftig gefärbte Landschaft entscheidend. Ihr heller Glanz lässt die Figuren des Vordergrundes untergeordnet erscheinen, als ob sie nur bestimmt wären, die Landschaft zu heben und zu beleben.“ Dasselbe Motiv der landschaftlichen Auffassung bekunden mehrere diesem Meister mit grosser Wahrscheinlichkeit zugeschriebene Bilder und auf uns gekommene Miniaturen. Das Ueberwiegen des landschaftlichen Theils in den Gemälden dieses Künstlers ist es auch, was zu der Vermuthung veranlasste, dass Gerard David jene Schule der Landschaftsmalerei, welche sich später in Dinant entwickelte, und die andererseits von Lucas van Leyden (1494—1533) Eindrücke empfangen haben mag, beeinflusst habe.

Diese Schule aus Dinant in Belgien ist mit Joachim Patinir 1490 — 1545 ihrem bekanntesten Repräsentanten charakterisirt. Bei ihr wird die Landschaft ein selbständiges Objekt künstlerischer Behandlung, dem nunmehr die Figuren untergeordnet erscheinen, — das frühere Princip ist umgekehrt. Nach der Art und Weise aber, wie es gehandhabt wird, scheint die Vermuthung gegründet, dass Patinir fremde Eindrücke, Grundsätze einer ganz fremden Auffassung angenommen und selbständig zu verwerthen gesucht habe. Denn die Landschaft des Gerard David hat in Patinirs Atelier einen ganz anderen Charakter angenommen. War sie bei dem Holländer noch ein getreues Abbild der Natur, so ist sie bei dem Belgier phantastisch geworden; sie entspricht der Wirklichkeit nur noch in den Einzelheiten. Unmögliche Felsformationen, unmögliche Windungen der Ströme sind in einer Farbe, die wol auf der Palette aber nicht in der Natur existirt, auf die Bildfläche gebracht.

Diese Manier erhält sich in zahlreichen Nachfolgern länger, als man es erwarten würde, während die Landschaften Albert van Ouwaters und seiner unmittelbaren Schule spurlos verschwunden scheinen. Der erste Gedanke einer selbständigen Behandlung der Landschaft aber scheint nach alle dem gerade ihm zu gehören und somit holländischen Ursprunges zu sein.

In den Fußstapfen Patinirs und seiner Schule wandelt gewissermassen das ganze sechzehnte Jahrhundert. Die Brueghels, David Vinckebooms, Roland Savery, Frans Minnebroer, Jan de Hollander, Jacques Grimmer, Michiel de Gast, Hendrik van Cleef halten fest an dem einmal errungenen Grundsätze, die Landschaft als einen vorwiegenden Gegenstand künstlerischer Auffassung zu behandeln; ob sie dies, mehr oder weniger von fremder Kunstweise beeinflusst, gethan haben, ändert im Grunde wenig oder nichts an der Sache.

Wir müssen aber gestehen, dass der Sprung von Albert van Ouwater über Patinir zu den Holländern der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ein grosser ist, und dass hier eine Lücke in unserer Begriffsbildung zurückbleibt, die auch durch Miniaturen nicht mehr auszufüllen ist.

Insbesondere, wenn es sich um die holländischen Maler handelt, die vor dem Jahre 1566 thätig gewesen sind, macht sich der Bildersturm, das beklagenswerthe Ereigniss des sechzehnten Jahrhunderts, in der empfindlichsten Weise auf jedem

Blatte der Kunstgeschichte geltend. Dieser Paroxysmus, der am 14. August 1566 in Westflandern zwischen Ley und dem Meere und in Artois begann, hatte nach drei Tagen bereits 400 Kirchen, ungezählt all die Kapellen, Klöster, Sacramentshäuschen, Bildwerke, Gräber, Grabchriften, Kreuze, Bücher, Manuscripte, die nebenher zu Grunde gegangen sein mögen, zerstört.

Amsterdam, Alkmaar, Antwerpen, Breda, Brüssel, Delft, Aarnheim, Nymwegen, Roermonde, Venlo, Harderwijk, Gent, Haag, Hartogenbosch, Leeuwarden, Leyden, Komene, Meenen, Middelburg, Oudenaarde, Rotterdam, Utrecht und wie die Städte alle heißen mögen, keine blieb verschont; im ganzen Lande wüthete die fanatisirte Meute, legte Kirchen und Klöster in Schutt und Asche und verwüstete mit Feuer und Schwert was nicht niet- und nagelfest gewesen.

Es ist allerdings keine kleine Mühe, unter solchen Katastrophen den künstlerisch organischen Zusammenhang des 17. Jahrhunderts mit dem fünfzehnten nachweisen zu wollen, und wir müssen dies einer künftigen Zeit überlassen, die über größeres Quellenmaterial zu verfügen im Stande sein wird.

Mit Paul Bril, einem Maler aus Antwerpen (1556 — 1626), wird in der Regel eine neue Phase bezeichnet. Mit ihm verschwindet der phantastische Charakter und macht einer einfacheren Auffassung der Natur Platz. Er kann vielleicht als derjenige angesehen werden, der dem guten Geschmacke in den Niederlanden zuerst wieder auf die Beine half, und möglicher Weise ist er auch derjenige, dem es die Holländer zunächst verdanken, wenn sie von nun an den Hauptschwerpunkt ihrer landschaftlichen Darstellungen in das richtige Verständniß für die poetischen Schönheiten ihres eigenen Landes legen. Sie wissen von nun an dem Meere, der heimatlichen Küste, der eintönigen Uferlandschaft, dem Flachlande, dem Walde und Busche so zahllose Reize abzugewinnen, wie dies nur Naturpoeten vermögen.

Zugleich fällt das Auge des Künstlers auf die belebenden Geschöpfe, auf Thier- und Menschenwelt, und Landschaft und Staffage sind in ihrer Wechselwirkung nicht mehr zu trennen.

Die nüchterne religiöse Anschauung des Holländers, die sich bald von jeder Tradition frei machte, bewährt sich gegenüber der Staffage in demselben Augenblicke, in welchem die holländische Kunst ihr eigentliches Territorium, die heimatliche Landschaft, gefunden hat. Alles, was ein Charakteristikum der früheren Epoche des 16. Jahrhunderts gewesen ist, verschwindet, die italienischen Ruinen und Tempel finden sich nur noch bei wenigen italienisirenden Meistern. Das antike römische Kostüm hört gänzlich auf, und selbst die biblische Staffage, wenn sie noch erscheint, wie dies z. B. bei Moyart, ja noch auf den Landschaften Rembrandts thatsächlich der Fall ist, wird in so ausgeprägte heimatliche Formen eingekleidet, daß es oft des Scharffinnes bedarf, um sie als das zu erkennen, was sie eigentlich vorstellen soll. Und mit dieser Wandlung der Staffage sind wir vor einer neuen Phase der Landschaft angelangt.

War die Landschaft im 15. Jahrhundert lediglich der Hintergrund einer Handlung, oder bildete sie nur einen perspectivischen Ausblick, (die wenigen Beispiele selbständiger Behandlung, die uns durch die Quellen überliefert sind, ausgenommen) so scheint sie im 16. Jahrhundert ein gegenüber den Figuren vorwiegendes Objekt der Darstellung geworden zu sein. Die Figuren wurden im Verhältnisse zur Landschaft kleiner und sanken oft bei de Bles und Patinir zur unbedeutenden Nebensache herab; dieser Prozeß geht noch weiter: die Figuren verschwinden fast

ganz, wie bei van Goyen, die Landschaft wird ganz selbständiges Kunstobject bei Rembrandt, Ph. de Koning, Ruysdael, Hobbema, Wynant's, welch Letztere nur noch die Landschaft allein behandeln.

Die Staffage wird von anderer Hand gemalt. Wir stehen hier vor einer, in der Kunstgeschichte einzigen Erscheinung, vor einer gewerbsmäßigen Mitarbeiterschaft, vor einer Menge von Malern, die nur Landschaften gemalt, mit solchen, die nur Staffirt haben.

Damit aber scheint auch alles verschwunden zu sein, was auf früheren Landschaften noch zu dem alten oder neuen Testamente in irgend einer Beziehung stand. Biblische Figuren von fremden Händen auf den Landschaften anderer Meister lassen sich allerdings nachweisen, aber sie erscheinen so vereinzelt, daß sie kaum in Betracht gezogen werden können.

In den Landschaften van Goyen's, Ruysdael's und Hobbema's aber hat der naturalistische Sinn der holländischen Schule alles abgestreift, was im Entferntesten an eine fremde Kunst, ein fremdes Land, oder an Eindrücke erinnern könnte, die nicht durch und durch heimatlich wären.

Hand in Hand mit diesen Meistern gehen Albert Cuyp, Berchem, Potter, Adr. van de Velde, Ph. Wouwerman, welche Landschaft und Staffage mit gleicher Vollkommenheit behandeln, welche nicht mehr als Thiermaler, nicht mehr als Landschaftler, sondern als Specialisten betrachtet werden müssen, die alle Sphären der belebten Natur mit gleicher Virtuosität darzustellen verstanden.

Nur wenige Momente sind es, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die selbständige Entwicklung der holländischen Landschaft noch hinübergreifen und sie gewissermaßen indirekt beeinflussen; so das alles umfassende Genie des Rubens, welches, der flämischen Kunst neue großartige Wege eröffnend, auch die Landschaft in der entscheidendsten Weise beeinflusste und nach jeder Richtung hin die Grundvesten legte, auf welchen die Trennung der Flämänder von den Holländern erfolgte. Er machte die Farbe zum Princip, während die Holländer dem Tone treu blieben.

Farbe und Ton bleiben fortan die beiden Pole, um welche sich flämische und holländische Kunst bewegen, bis Rembrandt dem Tone durch das Hell-dunkel einen neuen Zauber zu verleihen weiß. Als der Erfinder dieses Mirakels kann er allerdings nicht angesehen werden, aber als der Superlativ an Technik und Gefühlswärme, als derjenige, welcher der holländischen Kunst auf allen Gebieten, so auch in der Landschaft, einen unerschöpflichen Bronnen erschloß, aus dem eine unabsehbare Reihe von Künstlern ihre Motive, Ideen, Kostüme und Charaktere geholt, aus welchen sich eine Schule gebildet, deren unverwüßbare Lebenskraft durch nichts deutlicher dokumentirt werden kann als durch den Hinweis auf die Radirungen eines F. G. Schmidt, I. de Frey, L. Flameng und W. Unger, welche alle die Inspiration zu den bedeutendsten Schöpfungen der modernen Radirkunst aus dem Borne des Rembrandt'schen Genius geschöpft.



## Jan Josefszoon van Goyen.

Geb. in Leyden 1596, † im Haag 1656.

Als einer der typisch interessantesten Meister der Blütheepoche der holländischen Landschaftsmalerei und als der erste, der mit den alten Traditionen, die in den Bildern eines Esaias van de Velde, Vinckebooms, Brueghel, Averkamp und anderer flämischer wie holländischer Landschaftler noch die Oberhand behaupten, vollständig brach, nimmt Jan van Goyen die Aufmerksamkeit im hohen Grade in Anspruch.

Er ist am 13. Januar 1596 zu Leyden geboren und gehört seinem Geburtsjahre nach in jene Reihe holländischer Meister, welche Vosmaer als Vorläufer Rembrandt's bezeichnet hat, und welche mit den Namen Ravesteyn, Laetmann, Pinas, Hals, Theodor de Keyser, Jan Gerritsz Cuyp, Leonard Bramer und Roghman noch lange nicht erschöpft ist.

Houbraken hat uns eine ziemlich eingehende Biographie des Meisters hinterlassen, die zwar noch mancher Aufklärungen bedarf, aber im Ganzen verlässlich zu sein scheint.

Sein Vater, Josef van Goyen, besaß nicht nur Verständniß für die Kunst, sondern noch mehr für das Talent seines Sohnes und schickte ihn der Reihe nach zu fünf verschiedenen Malern in die Schule, welcher Umstand als ein indi-

rekter Beweis dafür angesehen werden kann, daß er keinen von ihnen für den richtigen hielt.

Houbraken nennt als van Goyen's ersten Lehrer Coenraet Schilperoort, einen Landschaftsmaler in Leyden, von dem nur noch Orler in seiner »Beschryving der Stad Leyden« mittheilt, daß er im Jahre 1635 gestorben sein soll; über den Charakter seiner Werke ist uns nichts bekannt. Bei diesem soll van Goyen nur drei Monate geblieben sein, um sodann in das Atelier des Malers und Bürgermeisters von Leyden, Isaac Nicolai van Swanenburgh, des Vaters jenes Isaaczoon Swanenburgh zu wandern, der als Lehrer Rembrandt's das größte kunsthistorische Interesse beansprucht. Bei ihm kann Goyen nur vor dem Jahre 1614 gelernt haben, da Isaac Nicolai in diesem Jahre starb. Doch wissen wir weder, wie lange er bei diesem, noch wie lange er bei seinem nächsten Lehrer, Jan Adriaansz de Man, geblieben ist. Auch von diesem Künstler ist uns außer einem einzigen Bilde nichts bekannt.

Hierauf soll ihn sein Vater, in der Absicht Jan zu einem Glasmaler heranzubilden, zu Hendrik Clok in die Lehre gegeben haben. Auch dieser Hendrik Clok ist ein unbekannter Künstler; vielleicht hat Houbraken geirrt und Hendrik statt Cornelis Clok geschrieben; der Letztere war allerdings in jener Zeit zu Leyden als Glasmaler thätig und führte in den Jahren 1601—1603 für die Kirche St. Jean zu Gouda eine Reihe von Glasgemälden nach Zeichnungen des oben erwähnten Isaac van Swanenburgh aus. Ein Hendrik Clok aber ist außer diesem einzigen Mal bei Houbraken nirgends erwähnt.

Da aber van Goyen wenig Lust zu dieser Kunst verspüren ließ, soll ihn der Vater im Jahre 1613 zu Willem Gerritzen nach Hoorn geschickt haben. Auch dieser Willem Gerritzen ist ein dunkler Punkt der holländischen Kunstgeschichte.

Bei ihm blieb van Goyen zwei Jahre und begab sich dann, also 1615, wieder nach Leyden. Im Alter von neunzehn Jahren reiste er nach Frankreich. Den Zurückgekehrten schickte der Vater, der von den künstlerischen Leistungen seines Sohnes, trotz der mannigfachen Lehrer, noch immer nicht recht erbaut gewesen zu sein scheint, in das Atelier des Esaias van de Velde, des bekannten Malers und Radirers, nach Harlem.

Nach einer häufig vorkommenden Annahme wird Esaias van de Velde für einen Altersgenossen van Goyen's gehalten; es läßt sich das urkundlich widerlegen, denn Esaias van de Velde heirathete bereits im Jahre 1611 zu Harlem und muß somit vor 1596 geboren sein.

Das Verhältniß der beiden Künstler scheint jedoch kein eigentliches Lehrverhältniß mehr gewesen zu sein, da van Goyen's Individualität in einem Alter von zwanzig Jahren bereits ziemlich ausgebildet gewesen sein dürfte. Es scheinen sich zwischen den beiden Malern vielmehr collegiale, freundschaftliche Beziehungen herausgebildet zu haben, welche durch einen längeren Aufenthalt beider in Leyden und im Haag, um das Jahr 1631, noch inniger geworden sein mögen. Auch könnte eine eigentliche Lehrzeit bei Esaias, wie Houbraken bemerkt, kaum länger als ein Jahr gedauert haben, da van Goyen, der 19 Jahre alt nach Frankreich ging, also ungefähr im Jahre 1616 zu Esaias in's Atelier kam, bereits zwei Jahre nachher in seiner Vaterstadt mit Annetje Willemsd. van Raelt verheirathet erscheint, und es doch ziemlich wahrscheinlich ist, daß er bereits vor seiner Verheirathung wenigstens einige Zeit selbständig gearbeitet habe.

Wie kurz aber auch diese Lehrzeit bei Esaias gewesen sein mag, sein Einfluß währt in van Goyen's Bildern jahrelang fort, ja spät noch kehrt er gerne zurück zu den typischen Figürchen, zu den Eislandschaften, zu dem bald geistreichen, bald gedankenlosen Figurengewimmel seiner Jugendjahre, mit einem Worte zu all' dem, was er dem Meister abgelauscht und was die Bilder seiner ersten Periode wie Variationen nach Motiven des Esaias erscheinen läßt; aber nie mehr kehrt er zurück zu jener weiteren Eigenthümlichkeit, die seinen Lehrer und seine eigenen Jugendbilder charakterisirt, zu den großen grün gefärbten Bäumen mit den fleißig gezeichneten Blättern, zur harten, fetten und entschiedenen Farbe und zur unentschiedenen Buntheit. Seine Landschaft ist in kurzer Zeit eine ganz andere, eine dem Charakter des Landes eigenthümliche und dem Entwicklungsgange der holländischen Kunst entsprechende geworden.

In Kürze versteht es van Goyen, den zauberischen Duft der eintönigen holländischen Flachlandschaft, die charakteristische Farbe der Dünen und Sümpfe wiederzugeben. Er ist aber auch sofort der erste seit den Brüdern van Eyck, der es versteht die Luft zu malen, wie sie ist, als einen farblosen Körper, aber doch als etwas vorhandenes, der die Bäume nicht mehr grün, das Wasser und die Luft nicht mehr blau malt, sondern alles Leben Athmende in wirkliche, warme sonnige oder herbstliche Luft einhüllt. Er erreicht in seiner beschränkten Sphäre dieselbe Höhe wie Rembrandt, er schon versteht es, die Farbe vollends durch den Ton zu ersetzen.

Es ist nahezu unglaublich, mit wie geringen Mitteln er die mächtigste Wirkung hervorzubringen vermag; die ganze Landschaft erscheint zuweilen wie getaucht in einen braunen, braungelben, grünlichen oder grauen Ton, lichter oder stärker, wie er dessen gerade bedarf, und aus demselben erheben sich, wie aus der Ferne eines Stereoskops, die Thürme und Häuser, die Bäume und Segel und die mit unnachahmlicher Genialität hingeworfenen Figürchen. Auch diese Eintönigkeit der Farbe erinnert zuweilen an gewisse Camaieux des Esaias van de Velde.

Man hat diesen gelblichen oder grauen, einfarbigen, dem van Goyen eigenthümlichen Ton, zu einer Zeit, da man noch kein Verständniß hatte für ein Bild, welches nicht Blau, Roth, Gelb und Grün in entschiedenen Farben aufweisen konnte und man die farbenbunten Teniers und Mieris den Hobbema's und Ruysdael's weit vorzog, in scharfsinniger Weise der Nachwirkung des sogenannten Harlemer Blau's zugeschrieben. Man bezahlte damals die van Goyen's mit 10 fl., Willem Mieris und Verkolje dagegen mit 1000 fl.; aber der Geschmack der Zeiten ändert sich, und das angeblich schädliche Harlemer Blau van Goyen's steht heute hoch im Preise der Liebhaber und noch höher im Geschmacke der Verehrer der holländischen Naturalisten.

Van Goyen ist ein Typus seines Vaterlandes, wie es Ostade in ähnlicher Weise ist, er brachte die neue naturalistische Auffassung zuerst in die landschaftliche Scenerie; in seiner Farbe wurzeln bereits die Keime Ruysdael's und Hobbema's, so daß er als der eigentliche Schöpfer der holländischen Stimmungslandschaft zu betrachten ist. Sowohl mit den Traditionen jener Schule brach er, welche die Natur nur so darstellen zu können glaubte, wie sie sich ihren Augen unmittelbar zeigte, als mit jener, welche Landschaften malte, die nur in ihrer Phantasie existirten, endlich mit jener, die ihre Motive in Italien und sonst in der Fremde holte. Van Goyen ist der erste mit Empfindung begabte autochthone Naturalist auf holländischem Boden;



er faßte die Natur seines Heimatlandes mit realistischer Treue auf, wie kein Anderer, und ist so der Holländer par excellence. Ruysdael und Hobbema können ebenso gut in französischen Wäldern, de Koninck und Wynants auch in deutschen gemalt haben, van Goyen aber ist zu Hause an den Ufern der Maas, an der Zuydersee, an der holländischen Meeresküste, vom Y zu Amsterdam bis zu den Badehütten bei Scheveningen. Er hat all' diese Stätten mit der Mappe unter dem Arme besucht, um der Natur die Motive zu seinen zahlreichen Bildern und Zeichnungen abzulassen.

Ob er sich vor dem Jahre 1631 auf längere Zeit und dauernd von seiner Vaterstadt Leyden entfernt hat, ist uns nicht verbürgt; bei seinem jungen ehelichen Glücke ist es nicht wol anzunehmen. Ueberhaupt scheint er außer jener oben



Ufer der Maas. Gemälde von Jan van Goyen.

erwähnten französischen Reise das Ausland nicht besucht zu haben. In dem Jahre 1631 finden wir ihn im Haag ansässig; 1640 erscheint er in den Registern der Lucasgilde dieser Stadt als einer ihrer Vorstände, und dies sowol als das Antreffen seines Namens in den Ordonnanzbüchern des Prinzen Friedrich Heinrich und in den Rechnungen des Haag deutet auf seine angesehene Stellung und seine Wohlhabenheit. Doch wären das nur indirekte Vermuthungen hierfür; der nachweisbare Besitz mehrerer Häuser an der Dunne Bierkade im Haag, deren eines er im Jahre 1639, ein anderes 1646 erwarb, und in welchem letzterem er nach den Steuerbüchern vom Jahr 1654 auch wohnte, sind ein sicherer Beleg für van Goyen's wolgeordnete finanzielle Verhältnisse. Das erste dieser Häuser ist für die Kunstgeschichte noch deshalb von besonderem Interesse, weil es der Eigenthümer im Jahre 1649 an Paul Potter vermiethte. Weitere Zeugnisse der Achtung und Ver-

ehrerung seiner Zeitgenossen sind drei uns erhaltene Porträts van Goyen's; das eine, von der Hand van Dyck's gezeichnet, befand sich ehemals im Besitze Ploos van Amstel's und wurde von diesem in Handzeichnungsmanier in seinem prächtigen Werke imitirt; es figurirte in den Sammlungen Wallraven, Ploos van Amstel, Goll van Frankenstein und wurde im Jahre 1847 auf der Auction Verstolk van Soelen verkauft; das andere, von der Hand des Bartholomaeus van der Helst, ist durch eine Radirung Carel de Moor's bekannt. Das dritte und interessanteste von Allen angeblich von der Hand des Frans Hals, zeigt den Künstler stehend in ganzer Figur, den Hut auf dem Haupte, den Mantel über den linken Arm geworfen, in der rechten Hand die Handschuhe haltend, in landschaftlichem Hintergrunde. Rechts von ihm sitzt auf einer Bank seine Frau in der damaligen Tracht mit Mühlsteinkragen und reicht ihrem zwischen ihnen stehenden etwa dreijährigen



Gemälde von Jan van Goyen. Galerie Rothan in Paris.

Töchterchen einige Kirschen. Wir haben das Original nicht gesehen und kennen das Bild nur nach einem im Jahre 1771 in London erschienenen, höchst seltenen Schwarzkunstblatte von J. Wright, welches die Schrift aufweist: „Van Goyen, his Wife and Child from an original painting of F. Hals, in possession of Mr. Tho. Woodington.“

Houbraken sagt van Goyen sei »in't laatst van Grasmaand 1656« zu Haag gestorben; da es aber seit längerer Zeit gewissermaßen zum guten Tone gehört, diesen bei all' seinen Irrthümern und Fehlern für uns unschätzbaren Künstlerbiographen bei jeder Gelegenheit Lügen zu strafen, so hat man auch seine Angabe über das Todesdatum van Goyen's, so bestimmt sie ist, in Zweifel gezogen, und wir begegnen in der Kunstliteratur, der bestimmten Angabe Houbraken's gegenüber, den disparatesten Daten. So geben z. B. auch die besten neueren kunsthistorischen Werke, wie das Handbuch von Waagen, der Katalog des

Museums von Amsterdam vom Jahre 1872, der Katalog der Galerie La Caze im Louvre vom Jahre 1871 das Datum 1666 als Todesjahr van Goyen's an, während der von J. Meyer und W. Bode 1875 herausgegebene Katalog der Suermondt-Galerie zwischen diesem Datum und der Angabe Houbraken's die Mitte hält, indem er van Goyen noch im Jahre 1660 im Haag thätig sein läßt.

Beide Angaben, die dem Künstler in munificenter Weise ein längeres Leben verleihen, als ihm die Natur selbst gegeben, beruhen auf einer falschen Voraussetzung, die wichtig genug ist, um richtig gestellt zu werden.

Die Kunstschriftsteller van Eijnden und van der Willigen erzählen in ihrer »Geschiedenis der vaderlandse Schilderkunst« (I. p. 378.) von einem Bilde von der Hand van Goyen's mit Figuren seines Schwiegersohnes Jan Steen staffirt, welches deutlich 1664 bezeichnet gewesen sein und sich in ihrem Besitze befunden haben soll. Es wäre sonach selbstverständlich, daß van Goyen, wenn er im Jahre 1664 noch gemalt hätte, im Jahre 1660 noch am Leben gewesen sein müßte. Aber abgesehen davon, daß das Bild seitdem verschollen ist, liegt es näher anzunehmen, daß Jan Steen ein von seinem Schwiegervater unvollendet gelassenes Bild nach dessen Tode staffirt und datirt habe, als daraus ein Elixir zur Verlängerung der Lebensdauer van Goyen's zu machen. Von circa 120 durch glaubwürdige Mittheilungen bekannten datirten Bildern van Goyen's ist das jüngste Datum: 1621. Aus dem nach Houbraken letzten Lebensjahre des Künstlers, dem Jahre 1656, finden sich noch drei datirte Gemälde: eine Uferlandschaft der Galerie La Caze des Louvre, eine Marine im Museum zu Rouen und eine Kanalanischt im Städel'schen Museum zu Frankfurt. Mit diesem Jahre aber schließt die Reihe der datirten Arbeiten van Goyen's, und wenn er nach dem Jahre 1656 noch gemalt, ja 1664 noch datirt hätte, so dürfte man in dem Zeitraume von acht Jahren mit Recht nach noch anderen datirten Bildern zu fragen haben, da die Zahl derselben bis zum Jahre 1656 in manchem Jahre oft ein Dutzend übersteigt.

Endlich hat Westrheene, der gewissenhafte Forscher und Biograph Jan Steen's und Paul Potters documentarisch nachgewiesen, daß die Erben van Goyen's, nämlich seine Wittwe Annetje von Raelst, seine Töchter Margarethe und Maria, resp. deren Ehegatten Jan Steen und Jacob de Claeu, die Verlassenschaft ihres Vaters im Jahre 1657 öffentlich veräußerten; und da von einer Verlassenschaft bei Lebzeiten des Erblassers nicht die Rede sein kann, so wird wol Houbraken mit seiner Angabe Recht behalten — und van Goyen ist sonach im Jahre 1656 gestorben.

Es bleibt uns nach dem Erwähnten wenig mehr über die Lebensumstände van Goyen's zu sagen.

Das freundschaftliche Verhältniß zu seinem berühmten Schwiegersohne Jan Steen, der am 3. October 1649 seine Tochter Margarethe heirathete, ist aus der Biographie des Letzteren hinreichend bekannt. Was an der Geschichte, daß diese Verbindung, wenn sie nicht noch früh genug stattgefunden hätte, zur schreienden Nothwendigkeit geworden wäre, Wahres ist, mag dahin gestellt bleiben. Zuweilen begegnet man auf den Bildern Jan Steen's unter anderen Figuren dem Porträt van Goyen's, wie z. B. auf einem der schönsten dieses Meisters, einem Familienconcerte, im Privatbesitze zu Paris, auf welchem er sich und die Familie seines Schwiegervaters in der anmuthigsten Weise verewigte.

Der zweite Schwiegersohn van Goyen's, der Maler Jacques de Claeun, (oder Jacob de Claeu) wurde bisher vergebens als künstlerische Individualität zu erfassen

gefucht. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir ihn in jenem Stilllebenmaler Jacques Grief wieder zu erkennen glauben, welcher den Beinamen Klaau führte, und den Houbraken (I. p. 238.) mit Jacob Gerritsz Cuyt als einen der Mitgründer der Malergilde in Dordrecht im Jahre 1642 bezeichnet.

Als seine Schüler nennt man Jan Steen, Claes Pietersz, Berchem, Hermann Saffleven und Arie van der Kabel, vielleicht mit größerem Rechte als Alle diese, aber Salomon Ruysdael. Die Manier des Letzteren erinnert lebhaft an van Goyen, und von ihm läßt sich die interessante Reihe weiter herab verfolgen auf Jac. Ruysdael und Hobbema, welche gegenseitig zahlreiche Berührungspunkte bilden, während der andere Zweig der Schule van Goyen's in Hermann Saffleven bis zur Manierirtheit eines Griffier ausartet. —

Van Goyen malte fast ausschließlich Landschaften, mit Vorliebe Flüsse, Canäle mit Kähnen, Fischern und Marktleuten; die Ufer der Maas mit ihren müde dahin fließenden Wassern, auf welchen die Schiffe lautlos nach dem Meere gleiten, oder holländische Dorfschenke mit rastmachenden Wagen, im Hintergrunde eine Stadt mit hohen, geisterhaft aufragenden gothischen Thürmen, zuweilen Orte, deren Physiognomie noch heute zu erkennen, wie Nymwegen an der Waal mit seinen Bastionen und Mauern, oder Utrecht, Dordrecht, die Küste von Scheveningen, Umgebungen des Haag, immer staffirt mit den holländischen Booten, den Fischern, die ihre Netze an's Land ziehen, oder mit Schlittschuhläufern in allen erdenklichen Situationen. Dieselben Städte, Windmühlen, Bäume und Thürme finden wir auch auf den Bildern seiner Zeitgenossen und Schüler, aber sie sind nicht getaucht in jenes echt holländische Incarnat, in jene eigenthümliche Farbe der holländischen Scholle, die man wiedererkennt, sobald man holländische Erde betritt, so daß man unwillkürlich ausrufen möchte: das ist die Farbe van Goyen's! — Durch nichts ist dieser Künstler besser charakterisirt, als durch die Schrift auf der Radirung Carel de Moor's nach dem Porträt von Bartholomaeus van der Helst, welche lautet: Joannes a Goyen, Natione Batavus, genuinus Pictor Regionum.

Es existiren auch Porträts von seiner Hand. So nennt der Katalog von Terwesten (p. 340) »En fraai mans en vrouwe portret in een landschapje, door J. van Goyen« fl. 18. 10, bei welchem Bilde es allerdings noch nicht erwiesen ist, daß auch die Bildnisse von seiner Hand waren; aber ein Stich von Houbraken scheint ein solches Porträt von van Goyen zum Gegenstande zu haben. Er trägt die Schrift: Jacobus Trigland, Praedikant te Amsterdam A<sup>o</sup>. 1610 Professor tot Leyden 1634, und links in der Ecke: V. G. pinxit, das Monogramm van Goyen's. Es dürfte wohl aus der Zeit des Aufenthaltes Beider in Leyden herrühren.

Die Preise seiner Bilder haben zwar keine so bedeutende Steigerung erfahren wie jene Jac. Ruysdael's, aber immerhin eine nennenswerthe, und wenn sie im siebzehnten Jahrhundert mit zehn, im achtzehnten mit hundert Gulden erstanden wurden, so werden sie im neunzehnten mit Tausenden bezahlt, und auf einer Pariser Auction vom 16. März 1876 erreichte eine holländische Landschaft vom Jahre 1649 2360 Frs., und eine »1632« datirte Ansicht der Maas bei Dordrecht 7020 Frs., welche Preise einen Maßstab für die gegenwärtige Werthschätzung des Meisters abgeben können.

Ungeachtet dessen geschieht ihm durch die bedeutende Anzahl seiner im Verkehre schwimmenden Bilder ein nennenswerther Eintrag. Van Goyen kommt zu häufig vor, um seinem inneren Werthe entsprechend bezahlt zu werden.

Seltener, ja sehr selten sind seine Radirungen, von welchen eine Folge von fünf Blättern in ersten Drucken mit der Adresse von Huyck Allardt, in zweiten mit der von R. und I. Ottens, in dritten Drucken ohne jede Adresse vorkommt. Das Museum zu Amsterdam besitzt eine sechste „V. G. 1650“ bezeichnete Radirung, vielleicht ein Unicum, und was noch bemerkenswerther, vielleicht auch die einzige echte Radirung des Meisters, die überhaupt existirt, da die anderen fünf Blätter, obgleich sie im Geiste der Landschaften van Goyen's gehalten sind, von der jüngsten Kritik ihm abgesprochen werden.

Bilder van Goyen's mit einer Staffage von anderer Hand gehören zu den Seltenheiten; die kaiserliche Galerie des Belvedere in Wien besitzt eine deutlich mit den Monogrammen van Goyen's und Philip Wouwerman's bezeichnete Landschaft mit reicher Staffage von der Hand des Letzteren. —



Signatur von Jan Jozefszoon van Goyen.

## Salomon Ruysdael.

Geb. um 1605, gest. in Harlem 1670.

Wir betraten mit van Goyen jene Periode der holländischen Landschaftsmalerei, wo diese ihre Motive lediglich in der heimatlichen Umgebung sucht und auf diesem Terrain in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre Glanzepoche erreicht. Wenn van Goyen gewissermaßen als der Schöpfer dieser naturalistischen Richtung anzusehen ist, so ist Salomon Ruysdael einer seiner glücklichsten Schüler, ja längere Zeit ein so treuer Nachahmer seiner Manier, daß auch ein geübtes Auge Jugendlandschaften Salomon's nicht immer auf den ersten Blick von Bildern van Goyen's zu unterscheiden vermag. Später macht ihn eine ängstlich manierirte Behandlung der Bäume und eine entschiedenere Farbe, der die van Goyen'schen Töne seiner früheren Bilder gewichen sind, leichter kenntlich.

In dem Gegenstande seiner Darstellungen kommt er dagegen nie über die Motive hinaus, welche van Goyen mit so viel Glück und Phantasie erfunden. Es sind dieselben holländischen Dörfer an den schlammigen Kanälen, in welchen sich ein fahlgrauer Lieblingsbaum, die Weide, spiegelt, oder eine Staffage von der Hand Adriaen van de Velde's ihren Durst löscht. In der Ferne gewahrt man einen Kirchthurm oder eine Windmühle, im Vordergrund einige Kähne und eine Fähre. Von der unerföpflichsten Variation dieses Themas, wie sie uns in ihrem Erfinder entgegen trat, besitzt Salomon Ruysdael kaum eine Ahnung.

Die vielverbreitete Ansicht, daß er ein Nachahmer des Jac. Ruysdael gewesen, basirt nur auf einer ungenügenden Kenntniß seiner Werke, die ihren Lehrmeister, van Goyen, auch der Technik nach, kundgeben. Gelegentlich wird auch van Schoeff, ein Künstler, der als Landschaftsmaler »in der Art des van Goyen« nur dem Namen nach bekannt ist, als sein Meister genannt. Bisher hat W. Bode, ein mit »I. Schoeff 1650« (die beiden letzten Zahlen nicht deutlich leserlich) bezeichnetes Bild, in der Sammlung Vieweg in Braunschweig, als das einzige dieses Meisters nachgewiesen.

Ueber Salomon Ruysdael sind die verbürgten biographischen Daten dünn gefät. Nach den Veröffentlichungen des unermüdlichen Forschers A. van der Willigen, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, die holländischen Archive bis in ihre verstaubtesten Aktenbündel nach einem Lichtstrahle über das Jahrhundert der holländischen Kunstblüthe aufzuwühlen, ist Salomon Ruysdael ein Bruder des Harlemers Izak Ruysdael, auf welchen wir in der Folge noch zurückkommen werden, und ein Onkel, nicht, wie lange angenommen wurde, ein älterer Bruder des berühmten Jacob Ruysdael gewesen.

Es ist nachgewiesen, daß er im Jahre 1623 in die Malergilde zu Harlem aufgenommen wurde, daß er 1647 zu ihren Commissären, 1648 zu ihren Vorständen gehörte und daß er viele Jahre hindurch städtische Ehrenämter bekleidete. 1669 erscheint er noch als Commissar der Gilde, starb im nächsten Jahre in den letzten Tagen des Oktober und ward am 1. November 1670 in der Kirche St. Bavon in Harlem begraben. Er scheint in günstigen Vermögensverhältnissen gelebt zu haben und gehörte, wie die Mehrzahl der Familienglieder, der Sekte der Menno-niten an. Houbraken erzählt von ihm überdies, daß er eine Erfindung gemacht habe, verschiedene Marmorforten täuschend nachzubilden.

Ampzing, der Historiker Harlems, erwähnt ihn bereits im Jahre 1628 als einen der hervorragendsten Landschaftsmaler seiner Vaterstadt, und dieser Umstand sowohl als der eben erwähnte, daß er schon im Jahre 1623 als Mitglied der Gilde erscheint, nöthigen uns, sein Geburtsdatum, als welches abwechselnd 1613, 1610, oder 1605 angegeben wird, noch weiter zurück zu datiren.

Früher wenig geachtet, ist dieser Meister in den letzten Jahren zu größerer Werthschätzung gediehen und wird heute nicht selten theurer bezahlt, als van Goyen. Ein Salomon Ruysdael wurde auf der Auction Mecklenburg für das Berliner Museum um den Preis von 8000 frs. erworben. Seine Arbeiten sind vielleicht nur aus dem Grunde selten, weil sie, obgleich in der Regel vollbezeichnet, unter den verschiedensten Namen in den europäischen Galerien figuriren. Die Galerie Esterhazy in Pest besitzt von seiner Hand ein Bild mit dem frühesten bekannten Datum, der Jahreszahl 1631, die Dresdener Galerie eine ovale Flachlandschaft mit der Ansicht eines Dorfes, vom Jahre 1633, die Galerie zu Stockholm eine wenig bedeutende Landschaft aus dem Jahre 1642, desgleichen die Galerie zu Schleißheim eine Uferlandschaft, das Berliner Museum eine reich mit Figuren belebte Kanalanischt aus demselben Jahre, die Privatsammlung A. v. Stummer in Wien eine Flußlandschaft aus dem Jahre 1643; eine 1645 datirte Kanalanischt, mit Vieh und Boten belebt, deren eines von zwei Männern am Ufer gezogen wird, befand sich in der Sammlung Lippmann-Lifflingen; eine 1649 datirte Ansicht von Dordrecht, (früher in der Sammlung Biencourt) befindet sich jetzt in der Sammlung M. Rothan in Paris, ferner eine 1652 datirte Flußlandschaft im königlichen Schlosse zu Kopenhagen, eine 1655 datirte Landschaft in Dresden, eine zweite 1658 datirte, reich mit Figuren belebte Dorfanischt ebendasselbst, eine 1660 datirte Landschaft in der Galerie der Legs Dupper zu Amsterdam und endlich war eine 1667 datirte Kanalanischt ehemals in der Galerie Gfell in Wien.

S. Ruysdael 1642 S. R.  
 S. Ruysdael 1663 S. R.

Signatur und Monogramme von Salomon Ruysdael.



## Jacob Ruysdael.

Geb. in Harlem um 1625, † daselbst im März 1682.

Wir haben bereits erwähnt, daß Salomon einen Bruder, Namens Izak Ruysdael, hatte. Als Rahmen- und Bilderhändler finden wir denselben unter den Mitgliedern der Lucas-Gilde in Harlem.<sup>2)</sup> Er vermählte sich als Wittwer zum zweiten Male am 9. März 1642. Das Datum seiner ersten Ehe ist nicht auf uns gekommen, was wir aus dem Grunde auf das lebhafteste bedauern müssen, weil der große Jacob Ruysdael ein Kind aus dieser ersten Ehe ist und eine erkleckliche Anzahl von Jahren um die Ehre, sein Geburtsdatum zu sein, streitet.

Die ursprüngliche Annahme, welcher noch Deperthes, Lecarpentier, Papillon, Argenville und Descamps folgten, verlegte die Geburt Jacob Ruysdael's in das Jahr 1640; diese Datirung machte allmählich eine retrograde Bewegung und Pilkington, Jameson und Brulliot nehmen die Jahre 1636 oder 1635 dafür an. Charles Blanc schwankt noch zwischen diesen beiden Terminen; Dillis, Nagler und der Katalog des Museums van der Hoop geben 1635 an; Villot, der Redacteur des Katalogs des Louvre, das Jahr 1630; Waagen endlich und die Kataloge von Amsterdam und Antwerpen sowie der Katalog der Suermondt-Galerie gingen noch um fünf Jahre weiter zurück und nennen 1625 als das wahrscheinliche Geburtsjahr.



Wenn wir nun von der deutlich mit dem Jahre 1646 datirten Radirung des Meisters ausgehen, welche nach dem Urtheile Sachverständiger wol eine zwanzig-jährige Hand erfordert, so müssen wir uns für das letztgenannte Datum 1625 als das wahrscheinlichste erklären; es ist aber lächerlich, heute noch, nachdem A. van der Willigen bereits vor mehreren Jahren nachgewiesen hat, daß Jacob Ruysdael im Jahre 1648 in die Gilde zu Harlem trat, auch nur davon sprechen zu wollen, ob er nicht doch im Jahre 1635 oder 1636 geboren ist, da Niemand den Harlemer Malern zumuthen wird, daß sie einen 13jährigen Knaben in die Gilde aufgenommen haben.

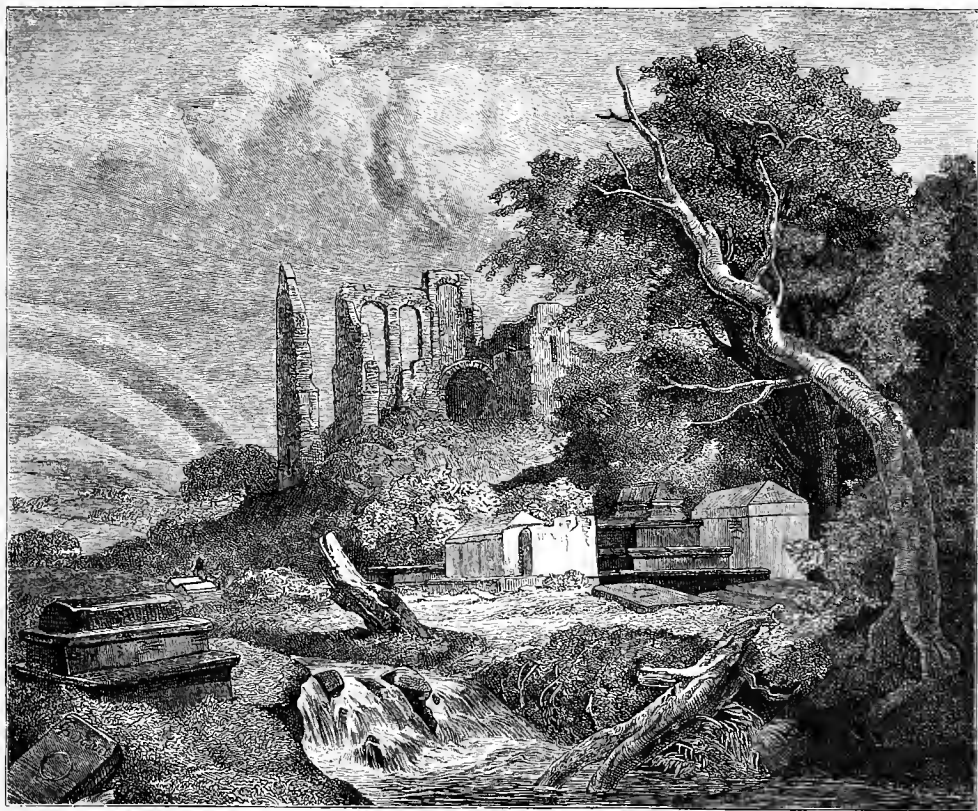
So wichtig aber auch ein bestimmtes Geburtsdatum ist, und so gerne wir uns für das Jahr 1625 entscheiden möchten, so müssen wir doch andererseits bekennen, daß all die widersprechenden Annahmen über jenen Termin in so innigem Zusammenhange mit den weiteren Details seiner uns überlieferten Biographie stehen, daß, so lange nicht neuere Entdeckungen noch mehr Licht über den Lebensgang des genialen Landschafters verbreitet haben werden, keine dieser Annahmen alle Zweifel löst. So erzählt z. B. Descamps, allerdings nicht der verläßlichste Biograph, den die frühen Daten einzelner Bilder Ruysdael's vielleicht nicht schlafen ließen, daß er bereits in einem Alter von zwölf Jahren Bilder gemalt habe, welche die Bewunderung Aller erregten, denen sie zu Augen gekommen. Angenommen, diese Erzählung habe ihre Richtigkeit, so könnte Ruysdael trotz seiner 1646 datirten Bilder und Radirungen dennoch erst im Jahre 1635 das Licht der Welt erblickt haben. Wahrscheinlich aber ist sie nicht wörtlich zu nehmen, sondern nur im Allgemeinen als ein Zeichen von dem frühreifen Talent unseres Künstlers anzusehen.

Houbraken erzählt mit wenigen Worten, daß Ruysdael's Vater, der ein Ebenholz-Rahmenmacher (Ebenist) „Ebbenhoute Lyftemaker“ gewesen, den Sohn Medicin studiren ließ. Diese Angabe über das Gewerbe des Vaters Izak wird durch die neuesten Entdeckungen A. van der Willigens vollständig bestätigt. Um so weniger ist deshalb der Zweifel berechtigt, der in neuerer Zeit wiederholt gegen die weitere Angabe Houbraken's, daß Ruysdael Medicin studirt habe, geltend gemacht wurde. Es liegen keine Gründe vor, diese Notiz zu bezweifeln, auch dann nicht, wenn wir die Mittheilung Immerzeel's auf sich beruhen lassen, der uns erzählt, daß nach einem Auctionskataloge vom Jahre 1720 zu Dordrecht ein Bild verkauft wurde, welches der Katalog als: „een zeer kunstige Waterval en Landchap door Doctor Jacob Ruysdael“ bezeichnete. Der Name Ruysdaels wurde in den Registern der Aerzte von Harlem vergebens gesucht; wir wissen aber nicht ob jene Nachforschungen auch in den Listen der Aerzte von Amsterdam gepflogen wurden, was wichtig wäre, da Houbraken ausdrücklich sagt: „dat hy vercheiden manuele operatien in Amsterdam met veel roem gedaen heft.“

All diesen Vermuthungen, lassen sich Werke des Künstlers Ruysdael, welche das Datum 1646 aufweisen, als Thatfachen gegenüberstellen, und zwar die bereits oben erwähnte Radirung, eine Handzeichnung der Suermondt-Galerie, eine Landschaft der Eremitage und eine der Radirung vom Jahre 1649 entsprechende, aber 1646 datirte Landschaft, die sich vor ungefähr zehn Jahren im Besitze eines Herrn Blanchard in Paris befand.

Aus dem nächsten Jahre 1647 existirt ebenfalls eine datirte Radirung, welche von Weigel und Nagler beschrieben wurde, ferner abermals ein Bild der Eremitage.

Auf einem Bilde der Pinakothek in München (N. 1045, des Kat. v. 1872), welches der Katalog als mit 1667 bezeichnet angibt, ist die Jahreszahl ebenfalls 1647 zu lesen. Dasselbe entspricht in der Art der Behandlung vollkommen einem anderen Bilde Ruysdaels, welches auf der Auction Lippmann-Lissingen 1876 in den Besitz des Prinzen Demidoff in Florenz überging; dieses letztere war thatsfächlich, nicht nur scheinbar wie jenes der Pinakothek, 1667 datirt; nach einer Mittheilung der „Chronique des arts“ wich jedoch die zweite Sechse dem ersten Putzversuche und ließ eine deutliche „Vier“ an ihrer Stelle zurück; das Erstaunen der kunstverständigen Pariser Kreise, nach deren Dafürhalten Ruysdael im Jahre 1635 geboren sein



Der Judenkirchhof. Gemälde von Jacob Ruysdael. Dresdner Galerie.

mufs, machte sich hierüber in verschiedenen Zeitungsartikeln Luft, welche die Runde durch die ganze Journalliteratur machten und dabei den zwölfjährigen Maler Ruysdael hoch leben liefsen!

Vom Jahre 1646 an lassen sich datirte Bilder J. Ruysdael's bis zum Jahre 1669 verfolgen; die Bezeichnung 1679 auf einem Bilde der Galerie Harrach in Wien ist vereinzelt und absonderlich.

Wenn wir auf diese datirten Bilder ein ganz besonderes Gewicht legen, so geschieht dieß zunächst deshalb, weil sie an und für sich selten sind, und wol neun Zehntel seiner Werke undatirt und nur mit feinem Monogramme bezeichnet erscheinen. Auch wird Niemand die sorgfältigste Untersuchung scheuen, um sich

von der Echtheit der Bezeichnung und der Richtigkeit einer gelesenen Zahl zu überzeugen; der Curiosität halber empfehlen wir deshalb der näheren Beachtung einige in ihrer Datirung noch nicht ganz beglaubigte Gemälde, nämlich eins von Smith in seinem Kataloge angeführt angeblich 1645 bezeichnet, ein solches von Waagen in seinem Kataloge der Eremitage (p. 244) erwähnt, mit der deutlichen aber wahrscheinlich falschen Inschrift „Ruisdayll 1643.“ signirt, ferner eine in einem alten Kataloge erwähnte ovale Landschaft mit Figuren von Esaias van de Velde, „J. Ruysdael 1643“ bezeichnet, und endlich eine von Waagen (Treasures III. p. 209) erwähnte Landschaft mit Wasserfall bei Lord Northwick, welche das Datum 1636 aufweisen soll. — Wir wissen nicht, welcher Ruysdael die eine oder die andere gemalt hat, und wie die Jahreszahlen eigentlich gelesen werden müssen; wir haben sie daher nur registrirt, um es der späteren Forschung zu überlassen, ihre Echtheit oder eigentliche Urhebererschaft darzuthun.

Van der Willigen berichtet, daß Jac. Ruysdael nach der Liste V. L. van der Vinne's im Jahre 1648 in die Gilde zu Harlem eintrat; dies steht in keinem Widerspruche mit den Jahreszahlen 1646 und 1647 auf seinen vorerwähnten Bildern. Ist so das Datum seines Selbständig-Werdens gesichert, so macht die Frage nach seinem Leben um so mehr Schwierigkeiten.

Aus einer gewissen, oft vorkommenden Aehnlichkeit der Motive in den Bildern Ruysdael's und Allart Everdingen's (geb. zu Alkmaar angebl. 1621, † zu Amsterdam 1675) wurde dem letzteren oft ein künstlerischer Einfluß auf Ruysdael, der aber kaum bis zu einem Lehrverhältnisse ausgedehnt werden dürfte, zugeschrieben. Neuere Anschauungen dagegen lieben es, jene Landschaften Ruysdaels, die in ihren Motiven an Everdingen gemahnen, seiner letzten Periode, etwa um das Jahr 1670 zuzuweisen. Dieser Meinung können wir nicht beipflichten, da es uns unwahrscheinlich scheint, daß ein vollkommen durchgebildeter Künstler nach reichem künstlerischen Entwicklungsgange fremde Motive bei einem Kunstgenossen entlehnt haben sollte, die bei diesem selbst noch dazu damals nur auf Jugenderinnerungen beruhten. Everdingen war mit seinen norwegischen Motiven schon längst zu Ende, als Ruysdael nach dieser Anschauung begonnen hätte, sie zu behandeln.

Aber diese ganze sogenannte Everdingen-Manier Ruysdaels bedarf noch deshalb besonders einer sehr eingehenden Untersuchung, weil thatsächlich viele Bilder Everdingen's die falsche Signatur Ruysdael's tragen. Sollte aber trotz alledem ein Lehrverhältniß zwischen Everdingen und Ruysdael stattgefunden haben, so müßte dies wol am ehesten um 1645 angenommen werden, in welchem Jahre Everdingen zu Harlem heirathete und dort wohnhaft erscheint.

Sodann wird dem Nicolas Berchem, der sein Freund gewesen sein mag, ein künstlerischer Einfluß auf Ruysdael zugemuthet; aber von Berchem's Manier findet sich in den Werken Ruysdaels keine Spur.

Andererseits wird behauptet, er habe mit Jan und Philipp Wouverman bei Wynants gelernt. Diese Vermuthung könnte aus dem Grunde etwas für sich haben, weil sich allerdings Anklänge an Wynants in der Behandlung des Terrains auf Bildern Ruysdael's nachweisen lassen, aber diese Werke scheinen aus anderen Gründen seiner Glanzperiode und nicht seiner Jugendzeit anzugehören. — Mit Philipp Wouverman dürfte er aber aus dem Grunde nicht bei Wynants gelernt haben, weil jener bereits im Jahre 1640, in welchem Ruysdael 15 Jahre alt gewesen

sein mag, als selbständiger Meister erscheint; Jan Wouverman aber ist im Jahre 1629 geboren und um ungefähr ebensoviel jünger, wie Philipp älter ist als Ruysdael.

Ein näherer Verkehr mit Hobbema ist wol anzunehmen, aber dieser war, 1638 geboren, jedenfalls jünger als Ruysdael, und es wäre nur ein Schülerverhältniß des ersteren zu dem letzteren wahrscheinlich. Uebrigens ist es noch nicht mit Sicherheit erwiesen, daß es unser Jac. Ruysdael gewesen sei, der im Jahre 1668 bei Hobbema's Hochzeit als Zeuge figurirte.

Was die Annahmen der neuesten Forschung betrifft, welche diese Lehrerfrage Ruysdael's in der kürzesten und einfachsten Weise dadurch zu lösen glaubt, daß sie den Vater Jacob Ruysdael's, den bereits oben erwähnten Izak Ruysdael, selbst zum Maler macht, so ist sie so interessant, daß wir im Folgenden noch darauf zurückkommen werden, müssen aber gleich von vorn herein erklären, daß wir den Ebenisten Izak Ruysdael, — der seinen Sohn Medicin studiren liefs, — nicht als den Lehrer Jacob's betrachten können.

Es ist hier nicht der Ort, eine Untersuchung darüber anzustellen, ob jenes Lehrverhältniß, welches man in der Regel mit dem Worte »Schule« bezeichnet, d. h. ein längerer Atelierbesuch eines reiferen Künstlers zum Zwecke der Aneignung technischer Fertigkeiten, zur Heranbildung eines Talentes unumgänglich nöthig ist, oder ob es möglich ist, ohne dieses Lehrverhältniß als ein, mit Genie begabter Autodidakt zu jener Stufe künstlerischer Vollendung zu gelangen, welche Jac. Ruysdael erreicht hat; mit einem Wort ob es überhaupt nöthig ist, eine Schule durchzumachen, um ein Genie zu werden? Es kann darüber, ernsthaft gesprochen, wohl kein Zweifel obwalten, denn wie es Dichter giebt, die das Meer nie gesehen, und es doch in der ergreifendsten Weise besungen, Dichter, die nie schreiben gelernt und doch die wunderbarsten Verse gedichtet und die erhabensten Gedanken in Worte gebracht haben, — die niemals einen gewaltigen Conflict erlebt und doch die packendsten dramatischen Situationen geschaffen haben, so kann es sehr gut auch Maler geben, die keine Schule durchgemacht haben. —

Aus all diesen und noch anderen Gründen kann uns die oft aufgeworfene Frage nach dem Lehrer Ruysdael's als eine müßige erscheinen; die technischen Kunstgriffe, die andere in Jahren nicht erlernen, findet das Genie sofort. Ruysdael lauschte sie seinen Freunden, seinem Onkel Salomon ab, oder den zahllosen Malern, welche durch seinen Vater Izak ihre Bilder verkauften; er brauchte ja nur zuzusehen, wie es die Anderen machten, um es auch zu treffen. — Lessing sagt irgendwo, wenn Rafael ohne Hände auf die Welt gekommen wäre, so wäre er nichts desto weniger derselbe geniale Maler geworden. Und all das soll für Ruysdael nicht auch gelten? Er soll zum Genius geboren sein, und soll es nicht werden können, wenn er nicht zum Handwerker erzogen wird? —

Das bedauerliche Nachdunkeln einer großen Anzahl seiner Bilder, welche seiner ersten Periode anzugehören scheinen, unterstützt diese keineswegs neue Annahme, daß Ruysdael ein Autodidakt gewesen; denn es hat den Anschein, als wären ihm jene technischen Kunstgriffe der holländischen Schule, die in einer solchen Bereitung und solchem Vortrage der Farbe gipfeln, daß das holländische Colorit der heutigen Generation bereits unerreichbar erscheint, — lange Zeit selbst fremd gewesen. An den Bildern seiner ersten Periode scheint sich thatsächlich ein ähnlicher chemischer Prozeß vollzogen zu haben, wie man ihn bei van Goyen irrig vorausgesetzt, wie wir oben gesehen.

Ruysdael hat sich erst in verhältnißmäßig später Zeit jene Transparenz der Farbe angeeignet, die als Atelierpraxis im siebzehnten Jahrhunderte in Holland und den ganzen Niederlanden traditionell gewesen sein mag, und welche, wie gesagt, der Farbe der Holländer jenen Ton giebt, den kein Künstler der Gegenwart, keine Patina der Zukunft hervorzubringen vermag. Diese Ansicht ist uns wiederholt von Sachverständigen bestätigt worden, und Jedermann kann sich durch genaue Untersuchung eines sogenannten »dunklen« Ruysdael die Ueberzeugung verschaffen, daß die ursprünglich feinen Mitteltöne seiner Bäume von den braunen Schatten vollständig aufgezehrt worden sind, was nur in einem technischen Verfahren seinen Grund haben kann, über dessen Fehlgriiffe ihn ein erfahrener Lehrer sofort aufgeklärt haben würde, er selbst aber erst nach Jahren klar werden konnte. Wir wollen damit nicht behaupten, daß diese Erscheinung eine ganz vereinzelte ist, aber so viele Jahre hindurch andauernd wie bei Jac. Ruysdael erscheint sie bei keinem andern Holländer.

Es ist uns nicht überliefert, ob Ruysdael fremde Länder besucht hat. Gewiß ist er viel im Lande gewandert, denn seine Bilder, die stets den Eindruck unmittelbarer Naturstudien machen, danken ihre Entwürfe nicht der Phantasie sondern nur der Natur selbst, der er die heimlichsten Träume abgelauscht hat. Oder ist es möglich, ein Bild wie den sogenannten »Judenfriedhof« zu erfinden? oder irgend eins seiner manigfachen Motive zu componiren, ohne ähnliches wenigstens mit dem Auge des Künstlers einmal gesehen und skizzirt zu haben?

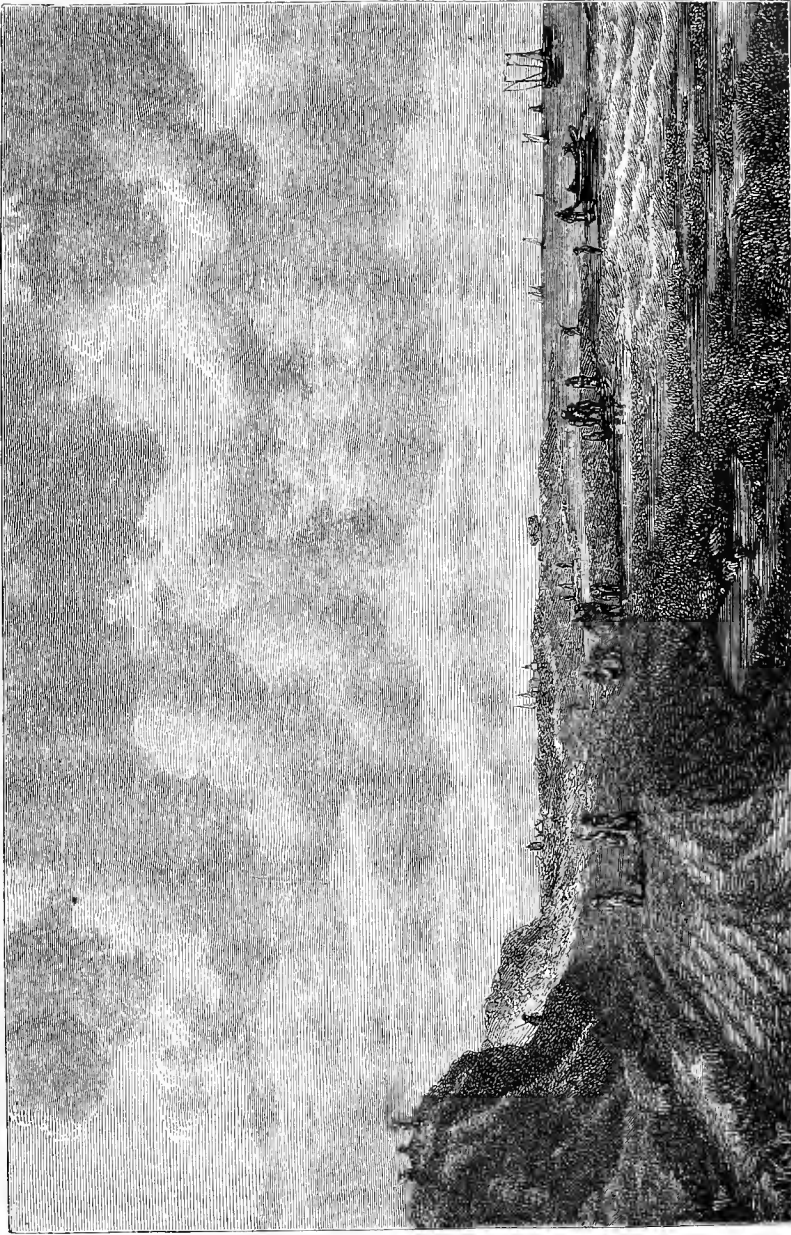
Houbraken sagt, daß er den größten Theil seines Lebens in Amsterdam zugebracht habe. In der That finden wir ihn im Jahre 1659, in welchem er daselbst das Bürgerrecht erwarb, dort ansäßig. Dasselbe war 1668 der Fall. Wir erfahren nämlich durch einen in diesem Jahre vollzogenen Notariatsakt, daß er seinen verarmten Vater durch Uebernahme all seiner Schulden vor dem gänzlichen Ruin rettete.

Houbraken, der schon jenen schönen Zug aufbewahrt hat, sagt ferner: Ich habe niemals gehört, daß das Glück seine Freundin gewesen. Und auch diese Worte haben durch A. van der Willigen's gewissenhafte Quellenforschung einen traurigen dokumentarischen Beleg erfahren.

Am 28. Oktober 1681 schrieben die Vorsteher der Mennoniten-Gemeinde, der, wie schon erwähnt, die Mehrzahl der Familienglieder Ruysdael angehörte, an den Magistrat von Harlem, und verwendeten sich um einen Platz im Hospital »Aalmoezeniershuis« in Harlem für Jacob Ruysdael. Sie erbieten sich selbstverständlich, den Platz für den Mann zu bezahlen und deuten noch brüderlich an, die Hospitals-Verwaltung möge sich den Eintritt dieses Mannes nur auch gut bezahlen lassen, denn ihre Absicht sei es nicht, daß der neue Pensionär dem Hospitale zur Last falle, sondern daß er vielmehr der Anstalt zum Gewinne gereiche.

Armer Ruysdael! — So weit hatte er es mit seiner Kunst gebracht, daß seine Glaubensgenossen für ihn einen Platz im Hospitale bezahlen mußten! Der nach zwei Jahrhunderten für ein einziges seiner vielen Bilder bezahlte Preis von 30 bis 50,000 frs. würde hingereicht haben, ihm ein sorgenloses Alter zu sichern. Aber seine Mitbürger haben ihn ebenfowenig verstanden wie seinen Kunstgenossen Rembrandt, der Hab und Gut seinen Gläubigern überlassen mußte; der Genius, welcher sein Leben lang dem Rauschen der Wipfel, dem Riefeln der Wasser gelauscht,

der den Hauch der Luft, den Duft des Waldes auf die Leinwand gezaubert, mußte seine letzten Tage im Hospital zu Harlem vertrauern.



Der Strand von Scheveningen. Gemälde von Jacob Ruysdael.

Er starb dabelbst wenige Monate nachher und ward am 14. März 1682 in der Kirche St. Bavon begraben.

Es ist dieses Schreiben der Mennonitenbrüder an den Magistrat von Harlem weiter ein indirekter Beweis für die Richtigkeit der Angabe Houbraken's, daß

Ruysdael mindestens damals unverheirathet gewesen, sonst hätten die Brüder auch für einen Platz für seine Frau Sorge tragen müssen, da die Statuten des Hospitals nicht gestatteten, daß Ehegatten durch die Verforgung eines Theils von einander getrennt würden. Andererseits ist es ein Beweis, daß Harlem seine Geburts- und Vaterstadt gewesen.

Es mag sonach der 12. März des Jahres 1682 das richtige Todesdatum Ruysdael's sein, dessen Sicherstellung wir, wie alles, was diese Familie betrifft, den Forschungen A. van der Willigens verdanken. Das in allen früheren Quellen und Handbüchern angegebene Todesjahr 1681 beruht auf einem Irrthume Houbraaken's, welcher mittheilt, daß er den 16. November 1681, als den Todestag Jacob Ruysdael's, auf einer Begräbnisseinladung gelesen habe. Seine Angabe ist durchaus richtig, nur betrifft sie nicht unsern Jacob Ruysdael, sondern seinen gleichnamigen Vetter, einen Sohn Salomon Ruysdael's. Dieser trat im Jahre 1664, also 16 Jahre später als unser Jacob, in die Gilde, heirathete am 3. Februar desselben Jahres eine Namensverwandte aus Alkmaar, ward am 12. Dezember 1665 von seiner Magd Sara Harmens der Verführung angeklagt, siedelte im Jahre 1666 nach Amsterdam über, kehrte aber offenbar später wieder nach Harlem zurück, wo er auch am 16. November 1681 starb und in der St. Anna-Kirche bestattet wurde.

Beglaubigte Werke sind uns von ihm nicht überliefert, und wenn angenommen wird, daß er wie die anderen Ruysdael's Landschaften gemalt habe, so ist dies lediglich eine Vermuthung. Allerdings ist versucht worden orthographische Unterschiede in den Signaturen der sämmtlichen Ruysdaels als Merkzeichen für den einen oder den anderen festzuhalten, da aber die falschen Signaturen ebenso häufig sind wie die echten, ist es schwer, beide mit apodiktischer Gewißheit zu trennen. So hat zum Beispiel W. Bürger den Versuch gemacht, in der Signatur Jacob Ruysdael's das »van« nachzuweisen, eine Erweiterung des Namens, die in den archivalischen Nachrichten nie vorkommt, wo wir stets nur Salomon Ruysdael, Izak Ruysdael und Jacob Ruysdael erwähnt finden. Dagegen wird der eben erwähnte Sohn Salomon's wiederholt Jacob van Ruysdael genannt. Allerdings erscheint dieses »van« scheinbar auch in der eigenen Signatur Salomon's wie in jener unseres Jacob Ruysdael, es bliebe aber zunächst zu beweisen, ob diese Bilderaufschriften auch echt sind. Dagegen erscheint uns ein anderer Unterschied in den Autographen Salomon Ruysdael's und seines Neffen Jacob Ruysdael eher erwähnenswerth. Es hat nämlich den Anschein, als hätte Salomon sich stets Ruysdael mit einem ij geschrieben, während Jacob Ruysdael mit einem i gezeichnet zu haben scheint; die Annahme, daß er ebenfalls mit ij signirt habe, beruht auf der Aufserachtlassung des Umstandes, daß der lange Strich, der als zu dem ij gehörig betrachtet wird, doch in seinen Signaturen nothwendigerweise dem langen f angehören müsse, mit dem er in der Regel seinen Namen schreibt. Man vergleiche hierzu die zweifellos echten Signaturen seiner Radirungen vom Jahre 1646, 1647 und 1658, die stets dieselben Schriftzüge des Meisters aufweisen. Erscheint aber die Signatur auf Bildern mit einem sogenannten kleinen oder runden s, so ist der Name auch in der Regel nicht mit ij, sondern mit i geschrieben. Wenn wir aber der hergebrachten Schreibweise folgen und den Namen Jacob Ruysdael selbst mit y schreiben, so geschieht dies schon aus dem Grunde, um nicht noch mehr Verwirrung in diese Frage zu bringen, zumal wir weit entfernt sind, mit dieser Ansicht irgend eine bestimmte Behauptung aufstellen zu wollen, und gar nicht in der Lage



wären zu beurtheilen, ob die holländische Orthographie der damaligen Zeit so geringfügige Unterschiede als principielle ansehen mochte oder nicht. Andererseits ist es allerdings möglich, daß sich bereits die Brüder Salomon und Izak orthographisch unterschieden; bei der Unsicherheit und Unzulänglichkeit unserer Monogrammenkunde aber hieraus einen Schluß ziehen zu wollen, wäre übereilt. Auch ist zu bedenken, daß Ruysdael noch weit mehr gefälscht wurde als Rembrandt, und daß renommirte öffentliche Museen sehr traurige Acquisitionen dieser Art aus der jüngsten Zeit aufweisen können. Hat doch mehr als ein niederländischer und französischer Maler sein Talent zu derartigen Fälschungen in der schamlosten Weise mißbrauchen und von Spekulant<sup>en</sup> ausbeuten lassen! Hat sich doch, um nur einen zu erwähnen, Grailly Decennien hindurch nur damit ernährt, daß er falsche Ruysdael's fabricirte.

Es ist schwer, die landschaftliche Scenerie, die Ruysdael zu seinem Vorwurfe wählte, auch nur annähernd zu charakterisiren. Ueberdies verbindet die ganze gebildete Welt mit dem Namen dieses Meisters bereits eine so bestimmte Vorstellung wie mit dem des ihm geistesverwandten Dichters Lenau. Wir wissen Alle, um was es sich da handelt: um abgelegene Gehöfte, einsame, stehende Wasser in unheimlicher Scenerie, um tief in Schatten gehüllte Wälder, durch die ein Pfad bis in den Vordergrund an einen Morast oder Bach führt; ändert er die Physiognomie seiner Landschaft, so malt er das Schloß von Bentheim, das ihm besonders lieb gewesen zu sein scheint, denn er hat es oft zum Gegenstande gewählt, oder die Küste von Scheveningen, die er bei ruhiger und stürmischer See gleich meisterhaft behandelt hat, oder die Umgebungen von Harlem oder Amsterdam nicht selten von der Vogelperspektive aus, ähnlich wie Philipp de Koninck. In dieser Art der landschaftlichen Darstellung — flachen, mäßig bewegten Terrains — hat Ruysdael, Rembrandt ausgenommen, seines Gleichen überhaupt nicht mehr. Hier beherrscht er alle Farbentöne seiner Palette mit einer Virtuosität, daß sich unwillkürlich die Frage aufdrängt: welch ein Auge muß dieser Mann gehabt haben, um nur all diese unzähligen Farbenabstufungen in den braunen Erdschollen zu sehen, geschweige sie malen und so wiedergeben zu können!

Dies sind ungefähr die Motive des Meisters, eines dem Kenner mehr lieb als das andere, nur jene Sorte norwegischer Landschaften, die an Everdingen erinnert, scheint nicht recht behagen zu wollen.

Finden wir bereits bei van Goyen Licht, Luft und Wasser nicht mehr blau und grün gemalt, bei ihm zuerst die Elemente der Landschaft in die Atmosphäre getaucht, so ist dies alles bei Ruysdael in noch viel höherem Grade der Fall. Dazu gesellt sich bei diesem ein liebevolles Eingehen in die Details, deren Behandlung über dem Gesamtbilde nicht vernachlässigt wird, was bei van Goyen und Salomon Ruysdael doch nicht selten geschieht. Jedes Blatt, jedes Stäubchen Wassers spielt bei Ruysdael eine Rolle, während es bei van Goyen in der Gesammttinte verschwindet als ein vorhandenes Atom, dem aber specielle Aufmerksamkeit zu widmen, der Künstler nicht mehr die Zeit und die Liebe gefunden. Aber weit entfernt ist Ruysdael von der ängstlichen Detailbehandlung eines Wynants. Er versenkt sich mit Wohlbehagen in das geheimnißvolle Leben seiner Bäume, in seinen Wassern vermeint man, wie in Hobbema's Grachten, den Schlamm und die Pflanzen am Grunde zu sehen, aber es ist dies nur scheinbar, während man bei Wynants die Blätter an den Bäumen wirklich zählen kann.



Es ist ein gutes Stück Poetennatur in ihm, aber nicht eine solche, die uns mit einer Dithyrambe gen Himmel reißt, sondern eine Poesie, die sich träumerisch in ein Empfinden versenkt und die Wehmuth tiefen Seelenleidens künstlerisch zum Ausdrucke bringt. Er ist stets melancholisch; ist seine Luft und seine Sonne noch so warm, wie himmelweit ist der Abstand von Ruysdael zum sonnigen, leuchtenden Cuypp! Er sieht die Welt um sich trübe und schwer, sei es aus verletztem Selbstbewußtsein, sei es aus körperlich kränklicher Anlage oder aus traurigen Erfahrungen seiner Jugend. Das Glück ist seine Freundin nie gewesen, vielleicht theilte auch nie eine andere Freundin seine Stunden der Entbehrung.

War seine Mutter doch früh gestorben, und wer ahnt den Roman, der sich



Günther-Gris: Rüdiger X. A. Wien.

Facsimile einer Radirung von Jacob Ruysdael.

zwischen der zweiten Ehe seines Vaters, dessen zerrütteten Vermögensverhältnissen, dem künstlerischen Drange Jacobs und seinem gewiß mit seinen Neigungen wenig harmonirenden Berufe eines Arztes abgespielt haben mag? Seine einzige Freundin war die Kunst; sie erschloß ihm alle Schätze, alle Reichthümer ihrer Welt, aber auf Erden ließ sie ihn elend verkommen.

Dieses Bewußtsein seines Unglücks, diese Schwermuth, die den Meister erfüllte, drückt sich in all seinen Schöpfungen aus, und diese ursprüngliche Intention seiner Ideen wird in zahlreichen Fällen durch das bereits oben erwähnte Nachdunkeln vieler seiner Bilder noch erhöht.

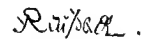
Trotzdem muß Ruysdael in regem Verkehre mit seinen Zeitgenossen gelebt haben, denn oft malten ihm dieselben die Staffagen seiner Bilder. Figuren von Adrian van de Velde, Nicolas Berchem, Philipp Wouwerman, Lingelbach, dem Delft'schen van der Meer, Jan van Battum, Egdon van der Neer lassen sich mehr

oder weniger häufig nachweisen, abgesehen von noch anderen Händen, die mit Bestimmtheit nicht zu constatiren sind. Wenn uns auch kein einziger Landschafter als sein Schüler glaubwürdig überliefert ist, so ist doch der Einfluß seiner Werke um so nachhaltiger und könnte in der Behandlung der Bäume bei vielen seiner Zeitgenossen mit Sicherheit nachgewiesen werden.

Ein authentisches Porträt Ruysdael's scheint nicht zu existiren; das diesen Zeilen vorstehende wird in der Regel dafür ausgegeben.



Signatur von Jacob Ruysdael.



Signatur auf einer Radirung.

## Meyndert Hobbema.

Geb. in Amsterdam 1638, † daselbst 1709.

Seit den Tagen der Brüder van Eyck, in deren landschaftlichen Hintergründen alle Keime der nachherigen Gestaltung der niederländischen Landschaftsmalerei vorhanden waren, hat sich diese stufenweise fortentwickelt zu van Goyen, Jac. Ruysdael und Hobbema, in welchem sie endlich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht.

Es ist keine Ueberfchätzung Hobbema's auf Kosten Ruysdael's, wenn wir ihn als die Blüthe der holländischen Landschafter bezeichnen. Nie vor und nie mehr nach ihm ist Aehnliches hervorgebracht worden, und die enormen Preise, mit welchen heute seine Bilder bezahlt werden, sind ein richtiger, durchaus nicht übertriebener Maßstab für die Beurtheilung dieses außerordentlichen Talentes. Um so befremdender ist es, daß sein Name über ein Jahrhundert nach seinem Tode hindurch nirgends genannt wird, daß keiner der niederländischen Künstlerbiographen seiner eingehender gedenkt, ja, daß sein Name vor dem Jahre 1735 nicht einmal in einem der zahllosen Auctionskataloge erscheint. Van Gool ist der einzige, der in seiner 1751 erschienenen »Nieuwe Schouburg« seinen Namen als Landschaftsmaler vorübergehend erwähnt. In einem Auctionskataloge erscheint der Name Hobbema zum ersten Male am 18. April 1735 auf der Auction Marinus de Jeude zu Gravenhaag mit einem »Kapitaal Stuk«, für welches 40 fl. gezahlt wurden, während auf derselben Auction ein Rottenhamer mit 160, ein Poelenburg mit 105 und ein Conrad Roepel mit 300 fl. bezahlt wurden. Bei der Versteigerung des Nachlasses des Malers Philipp van Dyck zu Gravenhaag am 13. Juni 1753 erreichte Hobbema gar nur 12 fl. 10 Kr. Ja so tief war der Geschmack jener Zeit gesunken, daß man Hobbema's Landschaften, um sie nur an den Mann zu bringen, umtaufen mußte.

Nach dieser Werthschätzung des Meisters im vorigen Jahrhunderte wird man sich ohne Mühe eine Vorstellung davon machen können, wie trostlos es noch heute um die Biographie dieses Hauptes der holländischen Landschaft aussehen mag.

Von der ursprünglichen Annahme, welche das Geburtsdatum des Meisters auf das Jahr 1611 festsetzte und welcher noch Nieuwenhuys folgte, ist man längst aus ähnlichen Gründen abgekommen, aus welchen man sich veranlaßt sah, das Geburtsdatum Ruysdael's immer tiefer zu setzen. Hobbema's Geburtstermin nur machte im Gegenfatze zu diesem eine Bewegung nach vorwärts. Es schien nämlich, schon ehe man die Archive zu Rath gezogen, feinsinnigen Forschern unmög-

lich, daß ein Künstler, der seiner Entwicklung nach nothwendig auf Jacob Ruysdael basirt, älter sei als dieser. Pilkington liefs ihn daher im Jahre 1629, Waagen im Jahre 1630 geboren sein, bis man endlich auf Grund der Forschungen Scheltema's 1638 als wahrscheinliches Geburtsjahr festsetzen konnte.

Scheltema theilt nämlich auf Grund archivalischer Forschungen in seinem Werke »Amstels Oudheit« mit, daß der Maler Meyndert Hobbema aus Amsterdam 30 Jahre alt, im November 1668 Eeltje Vinck, aus Gorkum, 34 Jahre alt, zu Amsterdam heirathete. Zeuge dieser Trauung war, wie bereits oben erwähnt, ein Jacob Ruysdael. Ueberdies weist er Hobbema's dauernden Aufenthalt in Amsterdam wiederholt aus den Tauf- und Sterberegistern nach und constatirt, daß er am 14. Dezember 1709 daselbst beerdigt wurde.

Gegenüber der documentarischen Beweiskraft dieser Angaben erscheinen die verschiedenen Datirungen auf den Bildern Hobbema's in höchst zweifelhaftem Lichte. Zunächst ist es befremdend, daß scheinbar das letzte Datum, welches sich auf seinen Arbeiten öfter wiederholt das Jahr 1670 ist, so daß demnach Hobbema noch ungefähr 40 Jahre gelebt hätte, ohne ein einziges seiner in diesen 40 Jahren gemalten Bilder zu datiren. Dies wird um so sonderbarer, als das Datum bei seinen Signaturen sonst keine Seltenheit ist. Smith erwähnt ein einziges Bild, welches mit dem Jahr 1689 bezeichnet sein soll. Nach Scheltema's Nachweisungen wurde dem Künstler am 11. Dezember 1671 eine Tochter und am 6. Dezember 1673 abermals eine solche geboren, was als ein hinreichender Beweis anzusehen sein dürfte, daß er damals noch in voller Lebensfrische war.

Allerdings ist die Anzahl der von ihm bekannten Bilder an und für sich gering. Smith zählt ihrer 127 auf und 18 in dem Supplemente, somit zusammen genommen 145, wobei wol zu berücksichtigen ist, daß Smith auch hier wie in anderen Fällen viele Bilder zweimal erwähnt haben mag. Wenn diese verhältnißmäßig geringe Produktivität aus der Zartheit der Behandlung, die gewiß längere Zeit in Anspruch nahm, erklärlich erscheint, und andererseits viele seiner Bilder noch heute unter anderen Namen kursiren mögen, so ist es doch auch constatirt, daß viele Werke, welche noch heute seinen Namen tragen, mit Hobbema gar nichts gemein haben. Es könnte sonach das Resultat einer nahezu siebenzigjährigen Lebensdauer thatsächlich ein noch geringeres als das von Smith registrirte sein.

Verfolgen wir aber die datirten Hobbema's weiter.

Von dem mit dem Jahre 1649 bezeichneten Bilde in Darmstadt wollen wir als von dem eines elfjährigen Knaben ganz absehen und uns zu jenen des zwölfjährigen Hobbema wenden, wie deren eins deutlich 1650 datirt und bezeichnet die Royal Institution in Edinburg besitzt. »Myndert Hobbema 1651 Harlem« ist eine Federzeichnung des Berliner Kupferstichkabinet's bezeichnet, und ein mit dem Jahre 1652 datirtes Bild erwähnt Waagen im Besitze des Mr. Ford; die berühmte Mühle in Bridgewater House ist mit dem Jahre 1657 datirt und wäre sonach das Werk eines neunzehnjährigen Jünglings.

Auf sicherem Terrain bewegen wir uns aber erst mit den Jahren 1662 und 1663, aus welchen die berühmtesten seiner Bilder wirklich herzurühren scheinen, so jenes bei Mr. Holfort und die in ihrer Weise unübertroffene Landschaft bei Lord Hatterdon, die nach den Worten W. Bürger's allein den Besitz einer ganzen Galerie aufwiegt.

Wenn wir auch nicht mehr zweifeln, daß Hobbema in einem Alter von 24

und 25 Jahren bereits auf der Höhe seines Talentes stand, und wir somit die mit den Jahren 1662 und 1663 bezeichneten Arbeiten als echt signirt ansehn wollen, so liegt es doch nahe, die mit 1650 und 1652 bezeichneten wenigstens als nachträglich und falsch datirt zu betrachten, womit freilich die Möglichkeit keineswegs ausgeschlossen bleibt, daß das Gemälde selbst echt ist. Hobbema stand aber im vorigen Jahrhundert viel zu gering im Preise, als daß man seine Bilder gefälscht hätte, viel eher verwandelte man die echten Arbeiten seiner Hand in Ruysdael's etc.

Als dann freilich unser Meister plötzlich enorm im Preise stieg, malte ein oder der andere Spekulant seinen Namen wieder auf verschiedene echte und nicht echte Bilder und ein ihm wahrscheinlich dünkendes Datum dazu. Da aber Hobbema nach den ursprünglichen Annahmen im Jahre 1611 geboren war und im Jahre 1670 oder — nach einer späteren Annahme — 1696 starb, so konnte er wol 1649 und 1650 vorzügliche Bilder gemalt haben. Andererseits erklärt es sich sehr gut, daß mit der früheren Annahme seines 1670 erfolgten Todes auch kein später datirtes Bild mehr zu finden war; dagegen sind Signaturen mit den Jahren 1664, 1665, 1667 und 1670 nicht selten. Das später von Smith mitgetheilte Datum 1689 schwamm ganz vereinzelt in den vierzig Lebensjahren Hobbema's und war neuerdings die Veranlassung, den Künstler erst mit dem Jahre 1696 sterben zu lassen, um auch etwaigen späteren Arbeiten seiner Hand noch etwas Spielraum zu geben.

In welch' bedenklichem Lichte nach diesen Auseinandersetzungen auch die ganze Lehre von den monogrammirten und datirten Bildern alter Meister überhaupt erscheinen mag, so wäre es doch eine der interessantesten Aufgaben der Kunstforschung, die Bezeichnungen der Bilder Hobbema's genau zu untersuchen. Leider ist sie sehr schwer und nur in England zu lösen.

Ganz ähnliche Schwierigkeiten bietet die Sicherstellung einer auch nur nothdürftigen Biographie, welche heut noch unter Zugrundelegung der gewissenhaftesten Forschungen von Merkwürdigkeiten und Absonderlichkeiten wimmelt, die wir wenigstens registriren wollen.

Obgleich es in dem von Scheltema mitgetheilten Eheregister heißt: „Meyndert Hobbema, Maler aus Amsterdam, 30 Jahre alt“, so ist damit nur das Geburtsjahr des Künstlers erwiesen, nicht aber daß er auch in Amsterdam geboren wurde und seine erste Jugend in dieser Stadt verlebt habe. Der Streit der Städte Antwerpen, Coewarden, Drent, Franeker, Hamburg, Harlem und Middelharnis, die in der Siebenzahl ähnlich wie bei Homer um die Ehre, die Stätte seiner Wiege zu sein, eifern, ist wol durch die Wahrscheinlichkeit für Amsterdam entschieden worden, aber endgiltig noch keineswegs ausgemacht. Ampzing und Schrevelius, die Historiographen der Stadt Harlem, erzählen zwar, daß Hobbema sich daselbst aufgehalten habe, nicht aber, daß er dort geboren sei; Coewarden kam zu der Ehre durch die Phantasie des Drent'schen Volksalmanachs vom Jahre 1839, der den Künstler als den 1654 geborenen Sohn eines zu Coewarden in Garnison gewesenen Sergeanten, Namens Willem Hobbema, bezeichnet, und durch die Subtilität Bruliot's, der ein, angeblich aus C. und H. gebildetes Monogramm auf Landschaften in »Hobbema Coewardenfis« auflöste. Heute wird wol kein mit C. und H. signirtes Bild, es möge dem G. Hyts oder H. Grevenbroeck oder dem als Hobbema's Schüler genannten Maler Hochenud gehören, mehr dem Hobbema zugeschrieben.

Wie nebenfächlich es auch im Grunde fein mag, wo Hobbema in Wirklichkeit geboren wurde, und wie unzweifelhaft es ist, daß er seiner ganzen Individualität nach ein Holländer mit Leib und Seele gewesen, so ist es trotz alledem möglich, daß dieser größte holländische Landschaftsmaler aus Friesland oder einem anderen Lande herftamme und daß er, obgleich im Jahre 1668 in Amsterdam wohnhaft, seine Jugend doch ferne dieser Stadt verlebt habe. Den Schluß auf seine friesische Abkunft machten bereits van Eijnden und van der Willigen (I. p. 122.), denen das Verdienst nicht abzusprechen ist, daß sie die ersten waren, die dem Künstler eine eingehende Würdigung zu Theil werden ließen.



Landschaft von Hobbema. Galerie in Buckingham Palace.

Während indeß auch Ch. Kramm (*De levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders etc.*) die Heimath Hobbema's in Friesland suchte, glaubte W. Bürger dieselbe, auf Grund der Scenerie einer großen Anzahl seiner Landschaften, wie seine rothen Ziegeldächer, seine Mühlen, seine Terraininformationen, auf der Eisenbahnstrecke von Dortmund nach Düsseldorf wiedergefunden zu haben; dort haben die Dächer noch heute dieselbe Farbe, die Bauart der Bauernhäuser ist noch heute genau dieselbe, wie Hobbema sie gemalt, auch das Terrain mit den typischen bretternen Brückenstegen, ja die Weidengebüsche, die Baumformationen scheinen dieselben zu sein. Noch heimatlicher muthet die Gegend am linken Ufer des Rheins von Düsseldorf nach Gladbach den Kenner Hobbema's an. Freilich dürfte die Suche nach seinen Mühlen, die heute der Maschinen-Industrie Platz gemacht haben, eine vergebliche sein.

Vielleicht haben Beide Recht. Gewiß hat Hobbema beide Landstriche durchwandert und in beiden seine Studien gemacht. Gewiß waren ihm die Landschaften am Niederrhein ebenso bekannt wie jene in Friesland, aber auch wie jene im engeren Holland, denn keiner hat es so wie er verstanden, den geheimnisvollen Zauber einer holländischen Gracht, eines stagnirenden Kanals wiederzugeben; keiner wie er, den märchenhaften Reiz einer holländischen Stadt auf einen Quadratmeter Leinwand zu bannen. Möchte man nicht in seinen Alleen spazieren gehn, bis hinüber zu jenen sonnigen Feldern, zu jener Windmühle, die wol eine Stunde weit liegt? Man begreift vollkommen, daß man für ein so großes Stück Land, wenn es auch nur gemalt ist, 100,000 frs. bezahlen kann. Aber auf seinen Geburtsort läßt sich aus der Wahl seiner landschaftlichen Motive ebenfowenig ein entscheidender Schluß ziehen, wie aus jenen Monogrammen, die nicht ihm gehören, sich ein Schluß auf Beginn und Ende seiner künstlerischen Thätigkeit ableiten läßt.

Von größerem Interesse ist dagegen ein Umstand, welchen der gewissenhafte Lexikograph Ch. Kramm zur Unterstützung seiner Ansichten mitgetheilt hat. Derselbe fand im Jahre 1851 bei einer Versteigerung in Leeuwarden zwei Glasgemälde, wohl von derselben Art, wie man dergleichen heute noch an die Innenfenster der Wohngebäude zu hängen pflegt, deren das eine das Wappen eines Otto Hobbema, das andere jenes seiner Gattin, Margaretha von Bornier, beide mit der Jahreszahl 1620, zeigte. Die Frage Kramm's, ob diese beiden die Aeltern Hobbema's gewesen, liegt sehr nahe, obwohl der Abstand zwischen jenem Jahre 1620, und dem der Geburt des Künstlers, Kramm ähnlich wie den Engel der Bibel erscheinen läßt, welcher der Sarah mitgetheilt hat, daß sie, wenn auch spät, noch einen Sohn gebären werde.

Nach einer anderen älteren Auffassung, deren Spuren genau zu verfolgen wir leider nicht in der Lage sind, soll Hobbema einer wohlhabenden, sehr angesehenen Familie entsprossen sein. Auf Grund dieser und vielleicht noch anderer Quellen erzählt der Maler George, der Verfasser des Katalogs der Galerie Fesch (1744), eines gediegenen Buches, daß Hobbema, wenn ihn sein Gedächtniß nicht täusche, Bürgermeister von Middelburg gewesen sei, und daß er jenes, damals in der Galerie Fesch befindliche Bild (bezeichnet und datirt 1665, jetzt bei Lord Hertford) als Receptionsbild für die Akademie in Middelburg gemalt habe. Es ist dies leider das einzige Receptionsbild der Middelburger Akademie, von welchem wir bisher glaubwürdige Kunde erhalten haben.

Aus derselben Quelle mag auch jene Geschichte geschöpft sein, nach welcher Hobbema nur zu seinem Vergnügen gemalt habe, alle schlechten Bilder vernichtete und nur die besten an seine Freunde verschenkte. Von diesen sollen sie Jahrzehnte hindurch von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt worden und erst nach hundert Jahren allmählig auf den Auktionen erschienen sein; die meisten seiner Bilder aber sollen sich noch heute in Friesland befinden, eine Behauptung, die noch von sehr verständigen Kunstschriststellern wiederholt wird.

Heute wissen wir, daß neun Zehntel der Bilder Hobbema's nicht in Friesland sind, sondern dort wo seit Jahren alles Schöne, Echte und Kostbare hinwandert, daß sie sich auf den Schlössern und Landützen der englischen Lords und Millionäre befinden, welche die einzigen sind, die sie überhaupt noch bezahlen können, und daß, wenn noch viele Hobbema's in Friesland wären, sich die Friesländer selbst auf die Gefahr hin den Preis zu drücken, beeilt hätten, diesen Nationalreichtum

in baare Münze umzusetzen; was ihnen, da sie niemals in dem Rufe bedeutender Kunstkennerchaft gestanden haben, nicht einmal übel zu nehmen wäre.

Aber mit all dem und noch viel mehr, was über Hobbema geschrieben worden, werden wir zu keinem positiven Resultate gelangen.

Nach der Annahme Schelfema's ist Hobbema so gut wie ein Kind der Stadt Amsterdam anzusehen, wenn seine Geburt daselbst auch nicht nachgewiesen werden kann. Eine indirekte Bestätigung dessen finden wir in einem Documente, welches der für die wissenschaftliche Quellenforschung leider viel zu früh verstorbene französische Gelehrte A. Jal in seinem *Dictionnaire critique* (Paris 1867), einem umfassenden Werke, in welchem man allerdings Materialien zur Ergänzung der Biographien holländischer Maler bis heute nicht gesucht hat, veröffentlichte.

A. Jal publicirte aus den Registern der reformirten Kirche zu Paris folgenden Trauungsact: am 21. Dezember 1669 wurden kirchlich getraut: Eduard Hobbema, Goldschmied zu Paris, Sohn des bereits verstorbenen Hubert Hobbema, gewesenen Zimmermanns, wohnhaft in der Stadt Amsterdam in Holland und der Amarante Edouard seiner Frau, mit Madelaine Harache, Tochter des Pierre Harache, Goldschmiedmeisters zu Rouen und der verstorbenen Marie Le François seiner Frau; der Bräutigam gab an 28 Jahre alt zu sein, die Braut 23 Jahre und noch unter väterlicher Gewalt zu stehen.

Wer ist dieser Eduard Hobbema? Wenn wir die Seltenheit dieses Namens selbst in Betracht ziehen, das Alter von 28 Jahren, wonach er ungefähr im Jahre 1641 geboren worden, so liegt die Annahme sehr nahe, daß wir einen um wenige Jahre jüngeren Bruder unseres Malers vor uns haben; diese Vermuthung gewinnt noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß der am 9. September desselben Jahres 1669 in Amsterdam in der Nieuwe Kerk getaufte erste Sohn Hobbema's den Namen Eduard erhielt, wodurch zugleich eine Familienerinnerung an seine Großmutter Amarante Edouard und an den fernen Onkel lebendig erhalten werden mochte. Die oben erwähnten, von Ch. Kramm mitgetheilten Wappenschilde des Otto Hobbema und der Margaretha von Bornier, mit dem Datum 1620, könnten somit im besten Falle auf des Malers Großeltern Bezug haben; die Namen Hubert und Amarante so wie auch Eduard, die ebenso wenig holländischen Ursprunges sind wie der Name Meyndert, lassen die Abstammung der Familie noch immer fraglich erscheinen. Was aber speciell den Namen unseres Künstlers betrifft, der bald Myndert, Meyndert oder Minderhout geschrieben wird, so müssen wir es Andern überlassen sowohl seinen Ursprung, als seine Schreibart richtig zu stellen. — Das Märchen von der angeblichen Wohlhabenheit Hobbemas dürfte durch den Lebensberuf seines Vaters, der hier als „Zimmermann“ erscheint, auch bedeutend an Wahrscheinlichkeit verlieren. —

Es ist an und für sich schwer, Landschaften zu beschreiben, deren Hauptbedeutung in der anschaulichen Vermittlung einer subjectiven Stimmung des Künstlers liegt, mit welcher er eine Gegend angesehen, in sich aufgenommen und wieder gegeben hat, es ist dies am schwierigsten bei Jacob Ruysdael und Hobbema, welche es vor Allen verstanden haben, ihre eigene Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Die lyrische Dichtung, die in ihrem Endzwecke, den Leser in eine bestimmte Stimmung zu versetzen, ein ähnliches Ziel verfolgt wie die Landschaftsmalerei, wäre vielleicht der beste Interpret für die Gemälde beider Meister. Dies hat auch mehr als ein holländischer Dichter empfunden, und van Eijnden theilt



in feinem oben citirten Werke eine poetifche Charakteriftik der Werke Hobbema's aus der Feder eines holländifchen Dichters A. Simons mit, die jeder dort nachlefen mag, der fich die Ueberzeugung verfchaffen will, — daß die Verfe A. Simons auch auf jeden anderen Maler angewendet werden können. Es ift auch mit Hülfe diefer poetifchen Erläuterung nicht möglich, fich eine Vorftellung von dem geheimnißvollen Reiz eines Bildes von der Hand eines Meifters zu machen, mit dem nur Jac. Ruysdael um den Vorrang zu ftreiten vermag.

Stimmungsmaler find fie beide; ift Ruysdael elegifch, fo ift Hobbema vielleicht idyllifch; er war nie fchwarzer Melancholiker wie fein muthmaßlicher Freund, obwohl beide oft verwandte Scenerien behandelt haben, und zahlreiche Anknüpfungspunkte fich in den Werken beider finden. Bei Hobbema bricht die Sonne durch, auch im dichteften Walde, und an der unheimlichften Pfütze lachen irgendwo die Sonnenftrahlen warm und wonnig in's Herz. Er hat auch nie die brandende tobende See gemalt, wie Ruysdael, dem fie ein verwandtes Element gewesen. Zumeift liebt er die Waffermühle in ftiller Waldeseinfamkeit, am klar riefelnden Bache, auf dem die nie fehlenden Enten fwimmen. Hinter den Bäumen laufcht heimlich ein rothes Ziegeldach, und die weißgetünchten Mauern glänzen im Sonnenlichte. Oder er führt uns in eine waldige Landfchaft mit niederem Laubholz, im Vordergrunde ein ftehendes Waffer, aus dem einige weiße Wafferlilien fehnfüchtig die Häupter heben; die Baunformation wird oft abenteuerlich und phantafifch; das Gewäffer fcheint aus feinen Ufern getreten zu fein, und die Wiefen überfluthet zu haben, denn mitten aus dem Wafferfpiegel erheben fich mächtige Bäume, deren reiche Aeſte wieder in die Fluthen tauchen; die Lichtftrahlen winden fich durch ein Gewirre von Aeſten und Blättern und fallen magifch auf die Wafferfpiegel, welche fie wie ein Glasprisma an einzelnen Punkten concentriren und wieder zurückerwerfen. Es find dies Landfchaften, welchen wir mit anderer Vegetation in den Tropenländern begegnen mögen und wie wir fie ähnlich in den neueften Reifewerken befchrieben und abgebildet finden, von denen wir jedoch nicht mit Beftimmtheit fagen können, in welchem Landftriche Hobbema die urfprünglichen Eindrücke dazu empfangen hat.

Nicht felten zeigt er uns die Ruinen des Schloffes der alten Grafen von Brederode bei Harlem, noch heute zu fchauen, wie Hobbema fie gemalt; im Graben tummeln fich die Enten und Gänfe, und drüber hinaus öffnet fich die herrliche, weite, die fonnige Luft, daß man wähnt bis Haag und Amſterdam freien Auges fehen zu können.

Oft malt er irgend einen holländifchen oder Drentfchen Weiler, in dem die fpätere Nachkommenfchaft feinen Geburtsort Middelharnis im Gelderlande erkennen wollte, nicht immer grofsartig in der Composition oder gleich malerifch. Oft ift die Erfindung arm: einige Bäume, ftehendes Waffer, etwas Luft, und nur unendlich viel Zauber und Poesie in diefem Silberton und diefer Tageshelle.

In feltenen Fällen behandelt er ein Straßeninterieur an einem Kanale mit dürftiger Staffage. Es fcheint, als hätte er die unmittelbare Nachbarfchaft feiner Wohnung in Amſterdam oder fein Wohnhaus felbft zum Gegenſtande eines Bildes gewählt, auf dem wir dann allerdings die Glanzpartie Hobbema's, die Perſpektive, vermiffen. All dies, und noch weit mehr feffelt den Befucher der National-Galerie in London, einer der an Bildern diefes Meifters reichften Sammlungen. Auf dem Continente find fie feltene Erfcheinungen und die Galerien von Amſterdam (Legs

Dupper und van der Hoop) Rotterdam, der Louvre, das Berliner Museum, das Städelsche Institut zu Frankfurt, das National-Museum zu Stockholm, die Privatgalerien Six van Hillegom in Amsterdam, Fürst Arenberg in Brüssel, Steengracht im Haag, Graf Moltke in Kopenhagen, James Rothschild, die Prinzessin von Sagan und Mr. Wilson in Paris werden so ziemlich die sämmtlichen außerenglischen Besitzer bekannter Bilder unseres Meisters sein.

Die an und für sich geringe Zahl seiner Gemälde, die schwierige Zugänglichkeit der schönsten auf den Schlössern englischer Barone, endlich die vielen falschen Hobbemas machen es erklärlich, daß die verschiedenen Epochen seiner künstlerischen Entwicklung mit Bestimmtheit heute überhaupt noch nicht präcisirt werden können. Ein scheinbarer Einfluß Salomon und Jacob Ruysdael's läßt sich allerdings nachweisen, aber schon die angeblich aus dem Jahre 1663 herrührenden Bilder zeigen den Meister auf einer Stufe, die Jacob Ruysdael nie erreicht hat, und zwar sehen wir ihn auf demselben in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, als den silbernen, leuchtenden Hobbema, der das Licht der Sonne einzig und allein auf seiner Bildfläche gefesselt hält für ewige Zeiten.

Daß er ein Schüler Jacob Ruysdaels war, kann, wie schon gesagt, als möglich angenommen werden; mit Bestimmtheit ist es nicht nachgewiesen, wenn auch van Eijnden und van der Willigen (IV. p. 103) mittheilen, daß auf der Versteigerung Sybrand Feitama, im Jahre 1758 für 33 fl. zwei Handzeichnungen Hobbema's verkauft wurden, welche mit der Jahreszahl 1670 datirt gewesen, und auf welchen überdies noch geschrieben stand: »Hobbema discipel van Jacob Ruysdaal.«

Gesetzt den Fall, daß dies wirklich auf den Zeichnungen stand, so ist es an und für sich verdächtig, wenn es auf beiden gestanden haben soll; die Verfasser der „Geschiedenis“ scheinen aber diese beiden Zeichnungen selbst nicht gesehen zu haben, sondern nur das zu wiederholen, was der Katalog von ihnen sagte, und das »discipel van Jacob Ruysdaal« war somit nur eine Redactionsnotiz des Katalogs, die gar nicht auf den Zeichnungen stand. Daß sie nämlich nicht von Hobbema selbst auf die Zeichnungen geschrieben wurde, ist schon deshalb anzunehmen, weil es unwahrscheinlich ist, daß dieser, der im Jahre 1670 gewiß weder Ruysdaels, noch irgend eines anderen Schüler mehr war, sich damals noch discipel van Jacob Ruysdaal genannt haben sollte.

Ebenso unhaltbarer Natur sind jene Behauptungen, die dieses Schülerverhältniß durch den Nachweis eines unverkennbaren Einflusses Ruysdaels auf Hobbema's Werke darthun wollen, da sich mehrere von diesen »beeinflussten« Bildern einfach als Arbeiten Jacob Ruysdaels herausgestellt haben.

Die Vermuthung daß er ein Schüler Salomon Ruysdael's gewesen, hat ebenfalls manches für sich, denn beide haben einen olivengrünen Ton gemein, der auf ein längeres Zusammenarbeiten hinweist, nur hat Hobbema die Farbenprinzipien, die er etwa bei Salomon empfangen, in seiner Weise fortentwickelt. Aber vielleicht sind beide Fälle nebeneinander statthaft; der Aufenthalt Jacob Ruysdaels in Amsterdam, wo auch Hobbema wohnhaft erscheint, mag einstweilen für die erstere Annahme den entscheidenden Ausschlag geben.

Ebenso schwierig ist es in vielen Fällen, mit Sicherheit jene Meister zu bezeichnen, die Hobbema's Bilder staffirt haben. Wenn die Kunstgeschichte um 50 Jahre älter sein wird, dann sind wir vielleicht auch in der Lage, diese Frage in bestimmter Weise zu beantworten. Vor der Hand müssen wir uns mit einer

Aufzählung jener Namen genügen lassen, die als Hobbema's Staffagisten bezeichnet und mit ziemlicher Sicherheit erkannt werden, als da sind: Nicolas Berchem, Adriaan van de Velde, J. Lingelbach, Heltstockade, Barent Gaal, Helmbrecker, Philip Wouwerman, Abraham Storck, der Delft'sche van der Meer, J. Ostade und Pynaker, mit denen ein vertrauter Umgang Hobbema's sonach vorausgesetzt werden dürfte. Wie diese Staffagisten nach einander in dem Werke Hobbema's zu ordnen wären, müssen wir späteren Erörterungen überlassen.

Eine ebenso interessante Partie würde ein eingehendes Studium jener Meister bilden, die als Imitatoren Hobbema's gelten und mit ihren Werken in vielen Katalogen noch seinen Namen führen. Man nennt unter diesen: Dekker, einen Maler über dessen Vornamen man noch nicht enig, der aber ein anderer gewesen sein soll als Cornelis Dekker, ferner Edward Dubois 1622—1699, Jan van Keffel 1648—1698, J. Rontbout, nach Anderen Nicholas Rombout oder Rombourg, mit welchem vielleicht der Harlemer Maler Salomon Rombouts gemeint ist, William Tomkins 1730—1792, den Imitator Cuyps, Jacob van Stry 1756—1815, Gerard van Nymegen 1735—1808, den oben erwähnten Hochenud um 1729, sowie einen Meister Namens van Veen, von dem ein einziges bezeichnetes Bildchen bekannt ist, welches eine unlängbare Verwandtschaft mit Hobbema aufweist. Als eine selbständigere ausgeprägtere Individualität erscheint dieser letztere Maler auf einem Bilde der Galerie zu Schleißheim (Nr. 695), welches unbezeichnet zu sein scheint und dort den Namen Salomon Ruysdael führt. Es zeigt in sehr charakteristischer und origineller Auffassung eine Ansicht der Landstrasse einer kleinen Stadt. Links erblickt man eine prächtige Baumgruppe; rechts hebt sich ein viereckiger, fünf und mehr Stock hoher Thurm scharf von der Atmosphäre ab, daran eine Häusergruppe, die durch einen niederen Gartenmauer überragenden Baum abgeschlossen wird. Ueberraschend ist die reiche Staffage, welche dem Bilde ein bewegtes Leben verleiht und von der Hand des Künstlers selbst zu sein scheint. Es sind dies mehrere Karren und Wagen, die vor dem Hause halten, und ein Trupp von fünf Rindern, die ein reitender Bauer durch eine Pfütze treibt. —

Als eine nackte Thatfache steht nur noch fest, daß Hobbema, arm wie Ruysdael, am 14. December 1709 zu Amsterdam begraben wurde, und daß seine letzte Wohnung auf der Roofgracht by het Doolhof gewesen, nur wenige Schritte von jenem Hause entfernt, welches die letzten Tage Rembrandt's gesehen. Seine Lebensumstände laufen auf die Grundzüge hinaus: ein großes Talent, von armen Eltern geboren vielleicht, um versorgt zu sein, an eine um 4 Jahre ältere Frau verheirathet, kämpft, von seiner Zeit nicht verstanden, mit Kummer und Nahrungsforgen, stirbt bettelarm und hinterläßt der Nachwelt nichts als ungefähr 150 Bilder die heut einen Gesamtwert von zehn Millionen Francs repräsentiren.

*M. Hobbema*

Signatur von Meyndert Hobbema.

## Jan Wynants.

Geboren um 1615, † um 1679.

Von van Goyen zu Salomon Ruysdael, von diesem zu seinem Neffen Jacob einerseits und zu Hobbema andererseits läßt sich die Kette mit genauer Noth verfolgen. Viel leichter kann man sie weiter zurück auf Esaias van de Velde und weiter hinauf zu Künstlern führen, deren Namen wir eben mitgetheilt, deren Verhältniß zu Hobbema aber nicht genau zu specificiren ist. Ganz anders verhält es sich mit Jan Wynants, dem Antipoden van Goyen's und Ruysdael's, dessen Schule nicht zu ermitteln ist.

Wir nennen Wynants einen Antipoden van Goyen's, um seine Stellung in der Reihe der holländischen Landschaftler durch ein Wort zu bezeichnen, welches besser als eine lange Auseinandersetzung das Wesen seiner Kunstweise ausdrückt. Der Gegensatz zu der Schule van Goyen's, mit welcher die Einflüsse Rembrandt's, Philip de Koninck's etc. verquickt erscheinen, ist bei Wynants nach jeder Richtung hin augenfällig und liegt in der principiellen Verschiedenheit der Auffassung und Behandlung. Wenn die Schule van Goyen's die Landschaft von der Ferne betrachtete, sie mit kecken Strichen hinzeichnete und die Farbe so auftrug, daß sie in der Nähe gesehen ein kaum entwirrbares Farbengebräu bildete, so tritt bei Wynants gerade das Gegentheil ein; er sieht die Landschaft in unmittelbarer Nähe an, er individualisirt sie nach seiner Weise bis in die kleinsten Details und malt gewissermaßen mikroskopisch. Die Einzelheiten seines Vordergrundes sind auf das Liebevollste ausgeführt, man glaubt das Moos seiner Bäume genau sehen zu können; aber dieses Detail bleibt ihm nicht die Hauptsache; er sinkt nie zur photographischen geleckten Treue der Mieris herab, der Gegenstand und das Hauptziel seiner Darstellung ist stets die ganze organische Natur, seine Einzelheiten überwiegen nicht den Gesamteindruck.

Er liebt Gegenden mit sandigen Hügeln, die eine dem Meister eigenthümliche Farbe charakterisirt, welche in all seinen Bildern nachzuweisen ist. Die Wahl seiner Scenerie bleibt stets ziemlich dieselbe. Ein traulicher Waldweg auf der einen Seite, auf der anderen eine prächtige, weit reichende Perspective. Die Bäume sind unvergleichlich behandelt, ebenso naturgetreu als wohlgefällig bis in die einzelnen Blätter und Aestchen durchgeführt. Die Einförmigkeit seiner Erfindung thut der Frische seines Colorits, der Einheit der Luftperspective und dem Silbertone der Bilder seiner Glanzperiode keinen Eintrag. Die Virtuosität,

mit welcher er die kleinsten Bewegungen des Erdreichs zu behandeln verstand, im Wetteifer mit Rembrandt und Ruysdael, hat in dieser Weise nach ihm kein Landschaftler mehr erreicht.

Waagen hat in seinem Handbuche (II. p. 195) die verschiedenen Epochen seiner künstlerischen Entwicklung zu charakterisiren versucht und die erste Zeit durch die Bauernhäuser oder Ruinen auf seinen Bildern bezeichnet gefunden. Auf diesen erscheint die Aussicht durch Bäume noch mehr oder minder beschränkt, der Baumschlag selbst von schwerem und dunklem Grün, die Ausführung in starkem Impasto. In der zweiten Epoche sind es Landschaften mit freien Ausichten, mäßig bewegtem Erdreiche, von Wässern und Wäldern unterbrochen. Im Vordergrund erscheint der bekannte sandige Hügel, einige abgestorbene Bäume, großblättrige Pflanzen und ein sich windender Fahrweg. Das Grün wird hell und kühl, der Ton silbern. In der dritten Periode und in seiner letzten Zeit macht sich ein schwerer, einförmig brauner Ton sehr nachtheilig geltend; der Künstler verliert seine Feinheit und Harmonie, ohne an Tiefe zu gewinnen; in den Baupartien wird er trocken, meisterhaft bleibt er nur in dem Stufenterrain und in der Oberfläche des Bodens.

Diese Charakteristik der verschiedenen Entwicklungsepochen des Meisters, die Waagen aus einem langjährigen Studium seiner Werke geschöpft hat, dürfte so ziemlich das Einzige sein, was mit annähernder Sicherheit über ihn gesagt werden kann. Seine Biographie beruht in den wenigen Umrissen, in welchen sie gegeben werden kann, lediglich auf unverbürgten Annahmen. Houbraken erwähnt ihn gar nicht, van Gool nur vorübergehend, und die Glaubwürdigkeit der späteren Quellen ist eine sehr problematische. So heisst es von ihm, wie von so manchem Anderen, daß er ein Spieler gewesen, der sich nur in liederlichen Gesellschaften herumgetrieben, der nur dort zu finden war, wo es toll und lustig herging und dessen beleidigender Witz nicht selten die Kunstgenossen zur Zielscheibe nahm. Wir zweifeln gar nicht, daß Wynants kein Tugendspiegel war, aber so schlimm muß es schon deshalb nicht gewesen sein, weil die Staffagen auf seinen 200 bekannten Bildern beweisen, daß er Jahre lang mit Philip Wouwerman, Adriaan van de Velde, Lingelbach, Barendt Gaal, Schellincks, Held Stockade und Wyntrank friedlich ausgekommen sein muß.

Weder über seinen Lehrer noch über seine Lebensumstände ist dagegen etwas mit Gewißheit bekannt, ja es ist auffällig, daß der früh ausgebildete Stil Wynants' auch nicht an einen einzigen Niederländer erinnert, der mit annähernder Sicherheit als sein Lehrer bezeichnet werden könnte. Uns ist nur ein einziges Bild bekannt, welches auf einen Vorgänger schließen läßt. Dies ist eine Waldlandschaft in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie zu Wien (No. 1220), welche deutlich »S. de Vlieger 1640« bezeichnet ist und in der lichten gelblichen Farbe sofort an van Goyen, in der Art der Behandlung der Bäume, der bei Wynants stereotypen großblättrigen Pflanzen, aber so entschieden an diesen mahnt, daß man versucht wäre, von solchen höchst seltenen Bildern Simon de Vlieger's den Weg direkt zu Wynants zu suchen. Solcher Bilder muß es noch mehrere geben, da Waagen in seinem Handbuche (II. p. 226) über diesen Marinemaler sagt: „Ich bin nach verschiedenen seiner Bilder überzeugt, daß er seine Kunst bei Jan van Goyen gelernt hat. Er malte auch Landschaften im Geschmack desselben.“ Aber dieser Geschmack van Goyen's, den Waagen hier meint, scheint lediglich

in der Farbe zu liegen; die Behandlung der Bäume und Blätter ist ganz eigenartig und so minutiös wie bei Wynants.

Nach einigen späteren Angaben soll Wynants um 1640 bereits ein Meister von Ruf gewesen sein; womit diese Behauptung aber begründet wird, ist uns nicht möglich anzugeben; mit ihr harmonirt allerdings die ganz willkürliche Bestimmung des Jahres 1600, 1606 oder 1610 als das seiner Geburt, welches W. Bode bis zum Jahre 1615 vorrückt. Mit demselben Rechte wird Harlem als diejenige Stadt bezeichnet, in welcher er geboren sei und seinen Wohnsitz gehabt haben soll.

In einem ganz auffallenden Widerspruche mit diesen Angaben stehen aber



Landchaft von J. Wynants. Pinakothek in München.

die Bezeichnungen auf seinen Bildern, die, soweit sie als ein Beweismaterial angeführt werden können, andere Resultate ergeben; zunächst die Wahrscheinlichkeit, daß er nicht in Harlem, sondern in Amsterdam als Künstler ansässig war. Die Datirungen »1630« auf einem Bilde des Dessauer Schlosses, »1641« auf einem der ehemaligen Sammlung Gfell in Wien und »1642« auf einem Bilde in Berlin sind so vereinzelt, daß sie näher untersucht werden müssen, ehe man sie zum Ausgangspunkte bestimmter Behauptungen machen könnte. Sicherer wird das Terrain mit dem 1651 datirten Bilde, welches Smith N. 82 erwähnt, dem eines aus demselben Jahre (?) in Dresden anzureihen wäre. Dann erscheinen die Jahre 1654, 1656, 1659; das letztere schon viermal; zu wiederholten Malen 1660, 1661, 1662, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670; 1671 auf einem Bilde im Städel'schen

Institut und in Darmstadt, 1672 auf einem in der Pinakothek, 1673 bei Smith (N. 159.), 1674 in der kaiserlichen Galerie des Belvedere in Wien, ein zweites Mal auf einem Bilde einer Auction vom 16. März 1876 in Paris, 1675 auf einem Bilde in Haag, 1678 auf einem Bilde bei Graf Czernin in Wien und 1679 angeblich auf einem Bilde der Eremitage.

Es ist jedenfalls interessant, daß sich die Jahreszahlen auf den Arbeiten vom Jahre 1654 bis 1674 in auffallender Weise häufen, und sonach sich die Hauptthätigkeit des Meisters in diese zwanzig Jahre verlegen läßt, in denen er nach der früheren Annahme bereits auf der Neige seines Lebens gestanden haben mußte.

Durch die zahlreichen nach 1670 datirten Bilder erscheint auch die ursprüngliche Annahme, daß Wynants in diesem Jahre gestorben wäre, stark alterirt, und Waagen hat, (Handbuch II. p. 195) auf Grund des obenerwähnten Bildes der Eremitage die Lebensdauer des Meisters über das Jahr 1679 hinausgerückt. Dies geschah übrigens annähernd schon früher, in Folge einer Mittheilung van Eijnden's und van der Willigen, nach welcher Wynants noch im Jahre 1677 in den Gildenbüchern zu Harlem erwähnt erscheint.

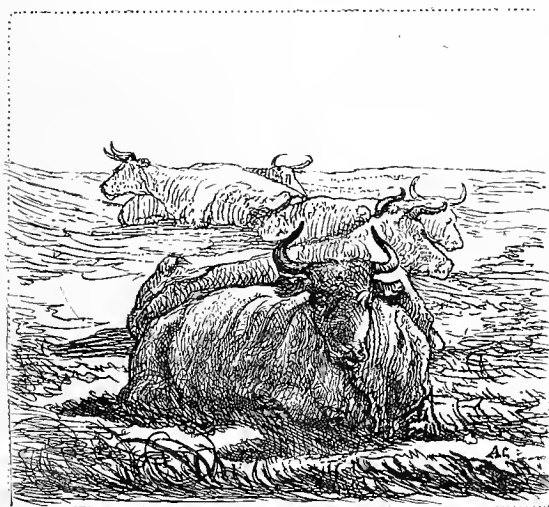
Wir haben nun freilich keine direkte Urfache, diese Mittheilung der beiden Verfasser der »Geschiedenis« in Zweifel zu ziehen, aber befremdend ist es, daß A. van der Willigen, der Neffe des obenerwähnten Mitarbeiters van Eijnden's, in seinem Werke »Les Artistes de Harlem« über das Vorkommen des Namen Wynants in den Gildenbüchern von Harlem gar nichts zu sagen weiß, und in denselben im Jahre 1642 nur einen Kunsthändler Jan Wynants erwähnt fand, so wie in den Trauungsbüchern nur gefunden hat, daß ein Jan Wynants, Wittwer aus Weert, sich mit Luytgen van den Ende, einem Mädchen aus Goch am 4. Februar 1646 verheirathete. War dieser Kunsthändler Jan Wynants ein und dieselbe Person mit unserem Maler?

Vielleicht ist es der Fall und Wynants hat dieses anfänglich in Harlem betriebene Gewerbe aufgegeben, ist nach Amsterdam übersiedelt und hat sich dort der Kunst, zu welcher er längst Beruf fühlte, ganz gewidmet; denn aus den Staffagen seiner Bilder geht hervor, daß sie zum guten Theile von in Amsterdam ansässig gewesen Malern herrühren, während andererseits, wie oben erwähnt, der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit in der zweiten Hälfte seines Lebens gelegen zu haben scheint. Damit stimmt der Umstand überein, daß die Künstler, welche seine Bilder staffirt haben, sämmtlich jünger scheinen als er, mit einziger Ausnahme Adriaan's van Ostdade und des Frans Hals, von deren Hand staffirte Bilder des Künstlers uns übrigens nicht vor Augen gekommen sind. So ist z. B. Lingelbach, der im Jahre 1625 geboren wurde, erst nach mehrjährigen Reisen im Jahre 1651 nach Holland zurückgekehrt und dürfte kaum vor diesem Termine für Wynants gearbeitet haben; da er erst 1687 starb, so können auch die Bilder aus Wynants letzter Periode noch von ihm staffirt sein. Dasselbe mag von Barend Gaal gelten, dessen Thätigkeit um das Jahr 1663 nachzuweisen ist und der somit gewiß vor dem Jahre 1650, seinem gewöhnlich angenommenen Geburtsjahre, geboren ist; desgleichen Willem Schellinks, der im Jahre 1632 geboren und 1678 gestorben ist. Ebenso ist Adriaan van de Velde, im Jahre 1639 geboren, weit jünger als Wynants und mag um das Jahr 1650 oder noch später sein Schüler, als welchen ihn Houbraken nennt, gewesen sein. Seine Thätigkeit trifft so ziemlich mit der seines Lehrers bis zum Jahre 1672 zusammen, in welchem er starb.

Durch die zahlreichen Staffagen von der Hand Philip Wouwerman's wird dagegen die Annahme, daß Wynants seinen Wohnsitz dauernd in Amsterdam gehabt habe, wieder erschüttert. Philip Wouwerman, der im Jahre 1619 geboren wurde, erscheint bereits 1640 als selbständiger Meister in Harlem, war dort dauernd ansässig und starb daselbst im Jahre 1668. Die angeblich von ihm staffirten Bilder müssen also ungefähr aus den Jahren 1640 bis 1668 herrühren. Wir müssen hierbei ausdrücklich hervorheben, daß es durch gar nichts erwiesen ist, daß Wouwerman auch wirklich ein Schüler Wynants gewesen, wie dies häufig angenommen wird; ebenso zweifelhaft ist die Vermuthung, daß er lediglich aus Gefälligkeit gegen seinen Meister dessen Landschaften mit figürlicher Staffage versehen habe.

*J. Wynants. f. A. 1675.*

Signatur von Jan Wynants.



Günther & Co. Radiren K. & H. Wien.

Die fünf liegenden Kühe.

Facsimile einer Radirung von Albert Cuyp.



## Albert Cuyp,

geb. zu Dordrecht im August 1605; gest. daselbst im November 1691.

Wir haben van Goyen als ursprünglich in Leyden, später im Haag, Jac. Ruysdael, wahrscheinlich auch Jan Wynants in Harlem, später in Amsterdam, Hobbema ebenfalls in Amsterdam anässig kennen gelernt und betreten mit Albert Cuyp eine fünfte holländische Stadt, Dordrecht. Bei näherem Studium der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts werden wir noch zu der Ueberzeugung gelangen, daß jede bedeutendere Stadt, und es hat ihrer nicht wenige gegeben, ihren besonderen Künstlerkreis in ausgebildeten, charakteristischen Individualitäten in sich faßt.

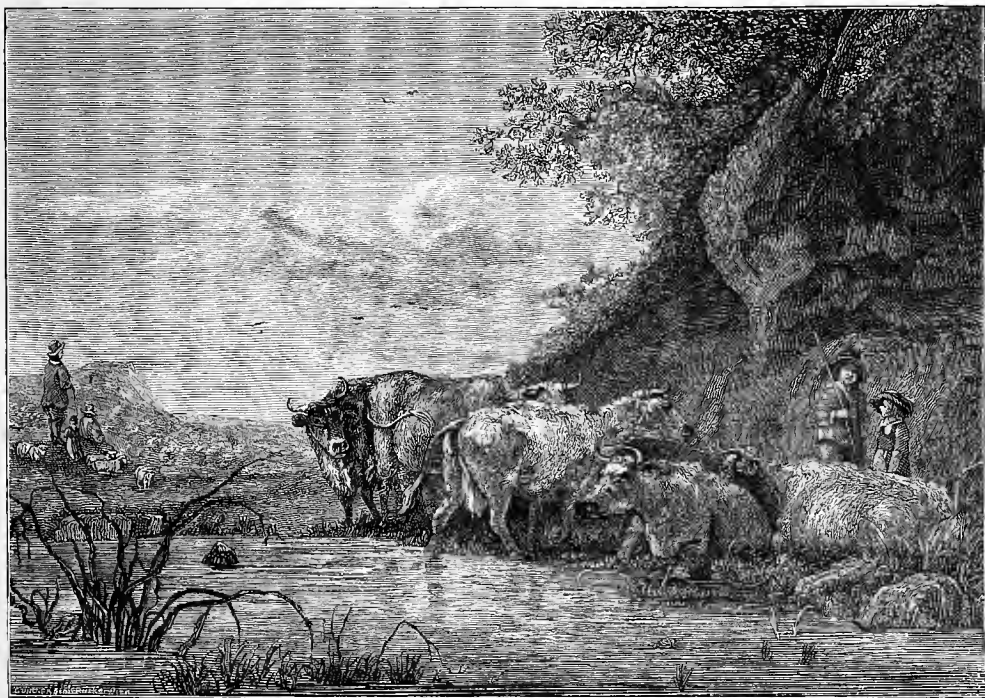
Eine solche ausgeprägte Künstlerindividualität ist Albert Cuyp, ein Meister, dessen Genie, oft mit Rembrandt verglichen, gleich bedeutend auf dem Gebiete der Landschaft wie auf dem charakteristischer Thierdarstellung erscheint.

Merkwürdigerweise haben die realistischen Engländer, deren Kunstsinne man am liebsten nach den Preisen taxirt, welche sie für die theuersten Objekte bezahlen, den hohen künstlerischen Werth Albert Cuyp's, wie jenen Hobbema's, schon zu einer Zeit zu erfassen verstanden, als das übrige kunstsinrige Europa noch nicht zu der Ueberzeugung von dem inneren Werthe dieses Künstlers gelangt war. Daher wanderten die auf dem Continente gering geachteten Bilder Cuyp's in Schaaren auf die Schlösser der englischen Barone, auf welchen sich gegenwärtig der größte Theil dessen befindet, was von Albert Cuyp echt zu nennen ist, während die sämmtlichen übrigen europäischen Galerien zusammengenommen kaum in der Lage sind, diesen Meister nothdürftig zu repräsentiren, ja kaum ein einziges Bild desselben besitzen, das ihn auf der Höhe seines Talents zeigt.

Houbraken, der Cuyp's nur mit wenigen Worten gedenkt, sagt: Albert Cuyp wurde im Jahre 1605 zu Dordrecht geboren. Der gewissenhafte Lexikograph Chr. Kramm hat diese Angabe Houbraken's durch eine Mittheilung aus dem Taufbuche der „Nederduitsche Hervormde gemeente“ zu Dordrecht vom Jahre 1605, bestätigen können, welche lautet: „getauft ein Kind von Jacob Gerritze und Grietje Dierickxdochter“. Da es damals weder statistische Reichsanstalten noch eine allgemeine Wehrpflicht gab, so waren die Verordnungen, auf Grund welcher die Geburts-, Ehe- und Sterbematrikeln geführt wurden, noch nicht so strenge wie heute, und es konnte einem Matrikelführer leicht das Unglück passiren, daß er den Taufnamen des Kindes anzuführen, vergaß, wie dies im vorliegenden Falle geschehen ist. Da aber bis zum Jahre 1619, bis zu welchem das genannte Tauf-

buch erhalten ist, kein anderes Kind dieser Eltern mehr eingetragen erscheint, so dürfte die Jahresangabe Houbraken's glaubwürdig sein, und dieser Matrikelauszug unseren Albert Cuyp betreffen. Wir wären sonach über die Hauptschwierigkeit, Geburtsort und Jahr, Vater und Lehrmeister hinweggekommen; denn Houbraken nennt Albert einen Schüler seines Vaters; wenn er dies aber auch nicht gethan hätte, so würden die Werke Beider den Einfluß des Vaters auf den Sohn zur Genüge nachweisen, sowie die des ersteren auch darthun, daß Albert kaum einen besseren Lehrer haben konnte.

Ueber die näheren Lebensverhältnisse des Vaters sind wir nicht unterrichtet; daß dieser wolhabend und besitzend gewesen, ist vielleicht nur deshalb angenom-



Gemälde von A. Cuyp. Galerie W. Wells. Redleaf-Park.

men worden, weil der Sohn später eine politische und bürgerliche Rolle spielte, die nur bei einem gewissen Besitzstande möglich war. Ueberdies waren die Cuyps ein adeliges Geschlecht; ihr Wappen bildeten im azurnen Felde drei sechsackige Sterne aus Gold, zwei auf eins gestellt.

Jacob Gerritze selbst ist ein bedeutender und interessanter Künstler. Nach Waagen, Immerzeel und van Vlooten ist er im Jahre 1575 geboren, und nach Houbraken's Mittheilung ein Schüler Abraham Bloemarts gewesen; für die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt ist er vor allem deshalb von Interesse, weil er im Jahre 1642, im Vereine mit den Landschaftsmalern Izack van Haffelt und Kornelis Tegelberg und dem Stillebenmaler Jacques Grief, alias Klaau genannt, in welchem wir an anderer Stelle bereits den Schwiegersohn Jan van Goyen's vermuthet haben, eine St. Lucas-Gilde zu Dordrecht als selbständige Zunft gegründet hat. Weit

bedeutender als diese That aber sind seine eigenen Werke für die Entwicklung der vaterländischen Kunst. Jacob Gerritze gehört zu jener hervorragenden Gruppe von Meistern wie Ravesteyn, Hals, Bramer etc., welche als treue Interpreten der Natur die holländische Kunst in jene Bahn lenkten, als deren Höhepunkt der großartige Genius Rembrandts erscheint.

Daß der alte Cuyp kein zu verachtender Lehrer für seinen Sohn gewesen, ergeben seine Werke, die nicht häufig sind und deren eines, das Porträt einer älteren Dame aus dem Jahre 1624, im Berliner Museum, durch die lebenswahre Auffassung einen sehr respectablen Begriff von der Meisterhand gibt, die dem neunzehnjährigen Sohne die Geheimnisse der Farbe und des Lichtes praktisch erläuterte.

Albert Cuyp hat offenbar lange Jahre den rathenden Freund, dem eine rüstige, sichere Hand noch im hohen Alter dienstbar war, an seiner Seite gehabt. Das Museum zu Rotterdam besitzt von diesem das Porträt eines Offiziers aus dem Jahre 1644, die Akademie zu Wien das Porträt einer Frau von 1647, das Museum zu Metz ein männliches und ein weibliches Bildniß aus dem Jahre 1649; ein mit derselben Jahreszahl datirtes weibliches Porträt befand sich 1861 auf der Ausstellung in Marseille, und ein ebenso bezeichnetes kleines weibliches Bildniß ist im Privatbesitze in Wien. Wir haben sonach vier Porträts von der Hand des alten Cuyp, die er, wenn er in der That 1575 geboren ist, in einem Alter von 74 Jahren gemalt hätte.

Später datirte Bilder des Meisters sind nicht auf uns gekommen, aber die angeführten mögen genügen, um festzustellen, daß Gerritz Cuyp im Jahre 1649 noch in voller Thätigkeit und jedenfalls gesund am Leben war.

Wenn der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit demnach im Porträt gelegen zu haben scheint, so war er doch nicht minder beachtenswerth als Landschafts- und Thiermaler. Der Katalog der Pinakothek schreibt ihm seit vielen Jahren eine Landschaft zu (N. 1046), die so charakteristisch ist, daß sie nähere Aufmerksamkeit verdient. Jenseits eines breiten, ruhig fließenden Stromes erhebt sich eine gothisch gebaute Stadt. Mehrere Segelboote beleben die Fluth. Am diesseitigen Ufer weiden mehrere Kühe und eine mit einem großen Reisewagen beladene Fähre setzt auf die andere Seite über. Die Luft und die Wolken sind meisterhaft behandelt, die kleinen Figürchen von charakteristischem Ausdruck, das Ganze in einen eigenthümlich grauen, nebelhaften Ton gehüllt, der unwillkürlich an Aart van der Neer erinnert und vollkommen demjenigen entspricht, in dem das weibliche Porträt des Meisters in der Akademie zu Wien gehalten ist. Was dem Bilde aber einen besonderen Reiz verleiht, das ist die Anordnung, mit welcher der Maler die Fähre, die Figürchen und die acht Kühe so zu stellen und zu placiren wußte, daß sie sich in scharfer Silhouette von dem silbergrauen Wasserspiegel abheben. Einem ganz ähnlichen Arrangement begegnen wir oft bei seinem Sohne Albert Cuyp, für welchen dieses Sichabheben der Figuren von der lichten Atmosphäre lange Zeit charakteristisch ist. Auch sehen wir auf dieser Landschaft des Vaters eine der Kühe scharf im Profile hingestellt, wie wir sie in derselben Weise unzählige Male auf Bildern des Sohnes finden, und die ein sehr gewiegter Kunstkenner deshalb „das Monogramm Albert Cuyp's“ genannt hat.

Es ist nur eine Vermuthung, die wir aussprechen, aber eine wohlgegründete, wenn wir Jacob Gerritz Cuyp als den Lehrer Rafael Camphuyzen's und Aart

van der Neer's anfehen. Als Thiermaler und Zeichner erscheint Gerritz Cuyp, auch in einer seltenen Folge von 12 Blättern, die unter dem Titel »Diversa animalia quadrupedia ad vivum delineata a Jacobo Cupio, atque aeri insculpta a R. Persyn, jam vero in Lucem edita per Nicolaum Joannis Visscherum« im Jahre 1641 zu Antwerpen erschien.

Es ist auffallend, daß alles, was auf die künstlerische Thätigkeit des alten Cuyp Bezug hat, aus der zweiten Hälfte seines Lebens herrührt, und daß das obenerwähnte 1624 datirte weibliche Porträt in Berlin gewissermaßen die früheste Kundgebung seines Talenten zu sein scheint. Dies steht vielleicht damit im Zusammenhange, daß der Name „Cuyp“ überhaupt erst später auftritt, und Jacob Gerritze in dem Taufbuche vom Jahre 1605 noch schlechtweg Jacob Gerritze genannt wird. Vielleicht finden wir ihn noch unter den zahlreichen Gerritzen wieder, die uns als Künstler im Anfange des 17. Jahrhunderts, auch in Dordrecht speciell genannt werden. Mit Sicherheit können wir nur annehmen, daß Vater und Sohn bleibend in Dordrecht anäßig waren, und daß die künstlerische Individualität Albert's sich unter dem Einflusse und der Leitung des Vaters entwickelte. Jene Erscheinung des Helldunkels aber, die in den Werken Beider zu Tage tritt, und welche man fast geneigt wäre, einem direkten Einflusse Rembrandts zuzuschreiben, findet sich in den Werken des alten Cuyp in noch auffälligerer Weise, als in jenen des Sohnes, und darf wohl als eine bei jenem spontan zur Geltung gelangende Erscheinung angesehen werden.

Ueber das Leben des Sohnes danken wir dem bereits oben erwähnten Lexikographen Chr. Kramm weiter eine Reihe interessanter Entdeckungen.

So erscheint er am 30. Juli des Jahres 1658, schon als 53jähriger Mann in den Trauungsregistern: Albert Cuyp Jongman, wonende op de Nieuwbrug, met Jufvrouw Cornelia Bosman, weduwe van de Heer Johan van de Corput, wonende in de Hofstraat, beide van Dordrecht. Aus dieser Ehe ward am 10. Dezember des Jahres 1659 eine Tochter Namens Arendina geboren. Man findet ferner, daß Albert Cuyp am 21. Dezember desselben Jahres für 1660 und 1661 zum Diakon der Nederduitsche Herformde Kerk und am 25. Dezember des Jahres 1672 für die zwei folgenden Jahre 1673 und 1674 zum Gemeindeältesten — Ouderling — an der Augustinenkirche zu Dordrecht gewählt wurde.

Desgleichen erscheint sein Name auf der Liste der als Mitglieder der Regentschaft von Dordrecht vorgeschlagenen Männer, welche dem nachmaligen Könige von England, Wilhelm III. Prinzen von Oranien, der, 22 Jahre alt, im Jahre 1672 zuerst zu Dordrecht zum Statthalter, Obergeneral und Admiral von Holland auf Lebenszeit ernannt wurde, präsentirt worden war. Ob er sonst eine politische Rolle gespielt, ist uns nicht überliefert.

Am 7. November 1691 ward er als „gewesene mans man van de hove en hoge vierſchare van Zuyt-Hollandt“, welcher Titel seinen Besitz in dem höchsten Gerichtshofe von Holland bekundet, und der mit dem Eigenthume an dem Landſitze Dordwijk verbunden gewesen, in der Augustinenkirche zu Dordrecht begraben. Auf diesem Landſitze in der Nähe von Dordrecht scheint Cuyp, wenigstens in den letzten Jahren auch gelebt zu haben. Der ofterzählten Geschichte, die sich aus Immerzeel's Werken in die späteren Biographien eingeschlichen, und welche berichtet, daß er in seiner Jugend Bierbrauer gewesen und in der Dordrechter Brauerei „de Lelie“ gewohnt habe, liegt ein Irrthum zu Grunde, welchen Kramm

aufklärte, und der darin seinen Ursprung hat, daß Cuyp's Tochter Arendina am 19. November 1690 einen Dordrechter Brauer Namens Pieter Ouderwater heirathete; das Gewerbe des Schwiegerohnes ging durch mißverstandene Tradition auf Albert Cuyp selbst über.

Kein anderer Meister besitzt diese sonnige Glut des Mittags wie er, und wenn er den Namen des holländischen Claude Lorrain führt, so kann dieser Vergleich nur dem Letzteren zur Ehre gereichen. W. Bürger charakterisirt seine Landschaften trefflich mit den Worten: Man weiß stets auf seinen Bildern wie viel Uhr es ist. Den Morgen, den Mittag, aber auch den grauen Nebel der holländischen Nächte durchleuchtet sein Genie. In seinen Nachtstücken freilich kommt ihm sein Vater und sein wahrscheinlicher Freund Aart van der Neer gleich, in seinen sonnigen Bildern ist er unerreicht.

Wie er seine Landschaften malt, das muß man sehen, es läßt sich nicht beschreiben. Meist sind es weite Wiesenflächen an Flüssen mit weidendem Vieh, oder Winterlandschaften, stets reich von seiner eigenen Hand mit Figuren staffirt. Auch Stillleben, Reiterstücke, Porträts und historische Darstellungen will man ihm nachweisen, sowie Schlachtenbilder, die freilich meist verdächtig sind. Smith, der ungefähr 300 Bilder Cuyp's anführt, beschreibt darunter kein einziges der letzteren Gattung und das in Amsterdam befindliche, »A. Cuyp« bezeichnete und ihm zugeschriebene Bild ist wohl nicht von seiner Hand. Auch sieht seinem Talente die Darstellung derartiger Szenen, die er nicht der Natur, sondern nur seiner Phantasie abgelauscht hätte, nicht ähnlich.

Ein ebenso delicates Gebiet sind die unter dem Namen »A. C. Manier« bekannten Stillleben und Geflügel, die gern für Jugendbilder Cuyp's ausgegeben werden, deren das Museum zu Rotterdam eine ganze Wand voll, auch die Pinakothek (No. 1035) eines, welches einen Hahn und eine Henne in einem Stalle vorstellt und hier ausnahmsweise: »A. Cuyp« bezeichnet ist, besitzt. Sie sind als Werke des Meisters wiederholt angezweifelt worden.

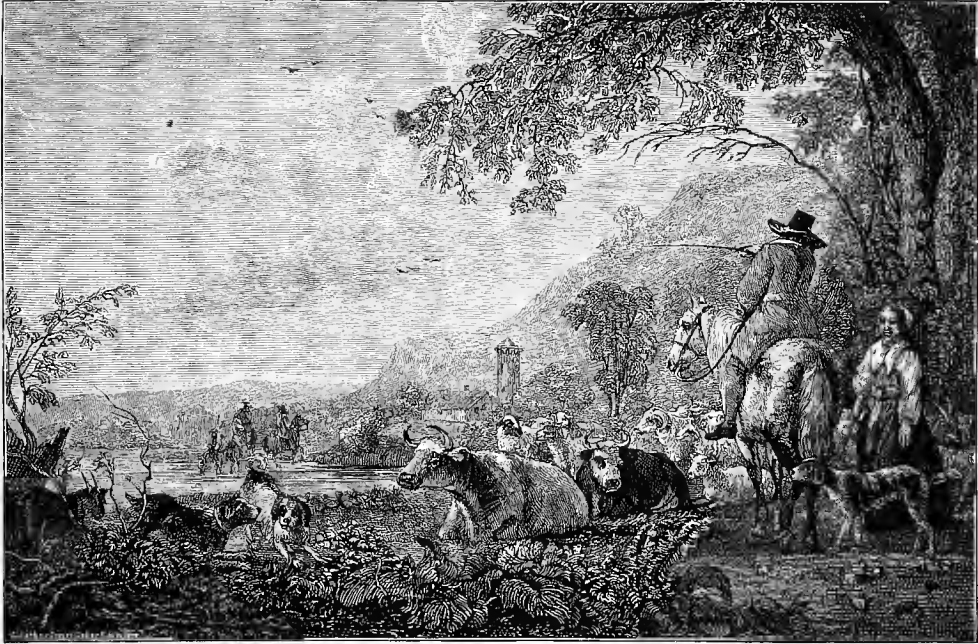
Es läßt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen, ob A. Cuyp Schüler gebildet habe oder nicht. Aart van der Neer wird mit Vorliebe als ein solcher genannt. Auf der Manchester-Ausstellung war auch ein dem Mr. Francis Edward gehöriger Sonnenuntergang van der Neer's zu sehen, auf welchem die Staffage von A. Cuyp's Hand gemalt war und welches mit »A. Cuyp« und dem Monogramme van der Neer's bezeichnet gewesen. Doch ist ein solches Beispiel noch kein genügender Anhaltspunkt, um daraus auf ein Schülerverhältniß schließen zu können; näher liegt, wie bereits gesagt, aus inneren Gründen die Annahme, daß er bei Jacob Gerritz Cuyp gelernt habe, obgleich dies ebenso wenig nachgewiesen ist.

Auch Govaert Camphuyzen, der in der Farbe und im Tone sowie in der Behandlung des Thieres an Cuyp erinnert, wird als sein Schüler genannt. Desgleichen Albert Klomp, der andererseits als ein Vorläufer Potter's bezeichnet wird, dessen Thätigkeit aber der Zeit nach noch gar nicht festgestellt ist. Der einzige Umstand, der auf ein Schulverhältniß zu Cuyp hinweisen könnte, wäre der, daß ein gut Theil der auf dem Festlande A. Cuyp genannten Bilder von dem genannten Albert Klomp herzurühren scheint; ein anderer Theil verdankt seine Entstehung dem für den Liebhaber mitunter sehr gefährlichen Imitator Jacob van Stry.

Auch als Radierer ist A. Cuyp ein beachtenswerther Künstler. Wir besitzen von ihm 8 kleine Blätter, deren 6 eine Folge bilden, welche durch die gegenseitigen

Copien von Bagelaar bekannter geworden sind, als durch die Originale. Uebrigens kommen die letzteren auch in späten Drucken unter dem Titel: „VI Stuks Koitjes geetft door A. Cuyp“ vor. Die beiden anderen gehören zu den größten Seltenheiten. Eine derselben, die sogenannten »fünf liegenden Kühe«, veranschaulicht dem Leser eine getreue Copie im Holzschnitt.

Wir haben bereits erwähnt, daß England, wenige Bilder ausgenommen, fast die sämmtlichen Cuyps besitzt. So sind in der National-Galerie 4 Landschaften und ein Porträt, in Buckinghamhause 9, in der Bridgewater-Galerie 5, in der Gros-



Gemälde von Albert Cuyp. National-Galerie in London.

venor-Galerie 5, bei Lord Carlisle 6, bei Herzog Bedford 5 Bilder, die unzähligen anderen Privatfammlungen Englands gar nicht gerechnet.

Durch die Liebhaberei der englischen Lords auf die Höhe getrieben, sind Preise von 100,000 frs. für ein Bild von Cuyp heute kein Ereigniß mehr, während auf der Auction van der Linden van Slingeland im Jahre 1785, auf welcher sich 30 Bilder von ihm befanden, alle zusammen noch mit der mäßigen Summe von ungefähr 22,000 Gulden bezahlt wurden.

A. Cuyp. fecit. 1635  
G. Gerritze Cuyp fecit

Signaturen von Albert Cuyp und Jacob Gerritze Cuyp.

## Benjamin Cuyp.

Geb. in Dordrecht angeblich um 1615; gest. Ende des 17. Jahrhunderts.

Wenn auch nicht von so hohem Interesse wie Jacob Gerritze und Albert, so doch ein sehr beachtenswerther Künstler ist ein dritter Maler Namens Cuyp, der den Taufnamen Benjamin führte. Er ist eine ziemlich seltene Erscheinung in den öffentlichen Galerien, eine weniger seltene im Kunsthandel, in welchem sein Name oft mit den disparatesten Bildern in Verbindung gebracht wird. Houbraken, der ihn wahrscheinlich noch persönlich gekannt hat, sagt von ihm nur, daß er ein »Neef« und »Medeleerling« Albert Cuyp's bei Jacob Gerritze gewesen, und fügt hinzu, daß Albert nicht so roh in seinem Farbenauftrage war wie Benjamin, obgleich er auch von diesem Bilder gesehen habe, die meisterlich behandelt wären.

Aus der bedeutenden Anzahl von Bildern, die er hinterlassen, so wie aus mündlicher Ueberlieferung Anderer nimmt van Eijnden an, daß er ein hohes Alter erreicht habe und erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts gestorben sei. „Der größte Theil seiner Gemälde, bemerkt dieser Schriftsteller, besteht in historischen und biblischen Darstellungen, die er in Rembrandt's Geschmack sehr gewandt, aber in einer ihm ausschließlich eigenen Behandlungsweise ausgeführt hat. Seine Farben sind warm und kräftig in den Schattenpartien, aber leichthin und ohne besonderes Nachdenken auf die Leinwand geworfen. Aus diesem Grunde sind seine Werke auch von sehr verschiedenem Werthe. Zu seinen besten Arbeiten gehören seine Bauerngesellschaften in dem Geschmacke David Teniers' des Alten, in welchen die Leidenschaften des Landvolkes in prägnanter Weise zum Ausdruck gelangen. Weniger schön sind seine Strandansichten, die er mit Fischen, Reitern, wandelnden und ruhenden Männern und Frauen staffirte und in blaffen Farben malte. Seinen Namen findet man sehr selten auf seinen Bildern, doch sind diese hinreichend kenntlich an den dreisten Probirstrichen und unvermischten Pinselfagen, die seine lockere und gewandte Weise charakterisiren.“

So weit van Eijnden, dessen Ausführung wenig mehr zu wünschen übrig läßt, als daß er uns den Standort eines einzigen dieser vielen Bilder Benjamin Cuyp's angegeben hätte. Ähnlich äußert sich Immerzeel, ohne ein einziges Bild zu nennen. Desgleichen Le Jeune (*Guide de l'Amateur* II. p. 446), der ihn geradezu als einen Imitator Rembrandt's hinstellt, seine Zeichnung manierirt und geschmacklos nennt, ebenfalls ohne ein einziges Bild von ihm nachzuweisen. Balkema nennt ihn einen Neffen Jacob Gerritz Cuyp's somit einen Vetter Albert Cuyp's

und läßt ihn im Jahre 1608 geboren sein. Bryan-Stanley macht ihn zum »Bruder« Alberts und läßt ihn im Jahre 1615 geboren werden. Houbraken endlich sagt, wie bereits erwähnt, er sei ein »Neef« Alberts gewesen, was übrigens so gut »Neffe« als »Vetter« heißen kann.

Waagen acceptirte das von Balkema angegebene Geburtsjahr 1608 und schreibt diesem Maler eine »Cuyp« bezeichnete Bauernschlägerei in der Eremitage zu, »die an Energie der Darstellung dem Brouwer nahe kommt.« Der Katalog des National-Museums zu Stockholm legt ihm ein männliches Porträt bei, welches unbezeichnet zu sein scheint und welches näher zu sehen wir uns vergebliche Mühe gaben. Es hängt nahezu am Plafond. W. Bürger nennt ihn wiederholt unter der Rembrandtschule, hat aber unseres Wissens ebenfalls nie ein Bild von ihm speciell nachgewiesen. Endlich werden ihm von dem Kataloge der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie in Wien drei Bilder zugeschrieben und weiter drei in dem neuesten Kataloge der Galerie zu Schleißheim.

Das eine der Gemälde beim Fürsten Liechtenstein (Nr. 1431) trägt die echte Bezeichnung »Cuyp«, und da es das einzige uns bekannte, bezeichnete Bild des Meisters ist, wollen wir es zum Ausgangspunkte unserer Betrachtung des Malers machen. Es stellt das Innere eines Stalles vor, in welchem vier Soldaten Würfel spielen; im Vordergrund liegt ein fünfter auf dem Stroh; im Hintergrunde noch mehrere Gruppen. Es ist goldig braun in der Farbe, im Tone keck gezeichnet und in der Technik nach jeder Richtung der Angabe van Eyjndens entsprechend. Die Behandlung ist, nebenbei gesagt, derart, daß, sobald man den Meister einmal gesehen hat, man ihn nicht leicht wieder verkennen wird. Schon das eigenartige lichte Gelb in der einen oder anderen Partie seiner Bilder, welches lebhaft an van Goyen erinnert, ist ein Charakteristicum für ihn.

Diesem Bilde vollkommen entsprechend sind die Gemälde in Schleißheim, welche auf der Bestimmung W. Bode's beruhen. Das eine (Nr. 196) ein Gefecht, brutal gemacht, erinnert in der Farbe des Terrains wieder an van Goyen und behält diesen Localton. Vorn ist ein Reiter von seinem Schimmel gestürzt und über ihn weg schießt ein anderer nach einem Marodeur, der seine Flinte auf ihn abfeuert. Im Hintergrunde links lebhaft feuernde und vordringende, rechts davonlaufende Truppen. Das zweite Bild (Nr. 197.) stellt ebenfalls eine lebhafte Kampfszene vor, mit weitem Ausblick auf einen Strom zur Rechten. Es ist noch brutaler in der Technik, noch lebhafter in der Darstellung und legt die Vermuthung nahe, daß der Künstler Augenzeuge solcher Vorgänge gewesen. Das dritte nach W. Bode ebenfalls von Benjamin Cuyp herrührende Bild der Schleißheimer Galerie figurirt dort noch unter dem Namen Rembrandt (Nr. 653.), unter dessen Firma die meisten Benjamin Cuyps zu suchen sind. Es stellt einen Reitknecht vor, der einen braungefleckten Schimmel führt. Es ist dieselbe Manier, frappanter Goldton, und eine ganz ungewöhnliche Lebendigkeit in den Figuren.

Unter Rembrandt's Namen braucht man ihn nur aufmerksam zu suchen, um ihn oft zu finden. So scheint ein »Unbekannt« genanntes und der Schule Rembrandt's zugewiesenes Bild der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie (Nr. 552), eine Scene auf einem Schlachtfelde, auch von unserem Benjamin Cuyp zu sein. Im Vordergrund zieht ein Soldat einem Todten das Hemd aus und ein Reiter daneben nimmt einen Verwundeten zu sich auf's Ross. Die Wolken verrathen wieder das Gelb van Goyen's; hier machen sie den Eindruck schweren Staubes



und Pulverdampfes, der über der Landschaft lagert, durch den nur hie und da der blaue Himmel durchblickt.



Landchaft von Aart van der Neer. Fürstl. Liechtenstein'sche Galerie in Wien.

Jedenfalls ist es interessant, daß es sich bei Benjamin Cuyp um eine streng charakterisirte Künstler-Individualität handelt, die durch zweifellos von ihm herührende Werke nachweisbar ist, von deren Hand aber unseres Wissens kein Bild existirt, welches »B. Cuyp« oder »Benjamin Cuyp« signirt wäre.

## Aart van der Neer.

Geb. vor 1620; gest. nach 1691.

Eine Specialität besonderer Art und ein eigenthümlicher Repräsentant der holländischen Landschaft, der dieselbe mit besonderer Vorliebe im Dunkel der Nacht, in schwerem herbstlichen Nebel oder bei Mondbeleuchtung, entgegen Hobbema und Wynants, die sie in voller Tageshelle, und Albert Cuyp, der sie in Mittags-sonnenglut darzustellen liebt, ist Aart van der Neer. Besonders mit den beiden Erstgenannten tritt sein Talent in eine gewisse Opposition; er hüllt die Landschaft in Rembrandt'sches Helldunkel, in tiefe dunkle Schatten, die er aber so durchsichtig darzustellen versteht, daß das Auge trotz des Dunkels in die tiefste Ferne eindringen zu können glaubt. Kein Maler hat die Illusion so weit getrieben und diese Fähigkeit in gleichem Maße bekundet wie er, — ein fast vereinzelt dastehendes Talent. Ebenso aber malte er auch sonst treffliche Landschaften, und die sogenannten Tag- und Winter-van der Neer's werden ihrer Seltenheit wegen von den Liebhabern nicht minder theuer gezahlt als seine Mondscheinbilder, denn er bleibt stets ein großer Colorist und ist dies sogar in noch höherem Grade bei anderen Motiven als jenen Mondscheinlandschaften, die er schließlich conventionell und routinirt, ja mit Manierirtheit fabricirte; den letzten Vorwurf kann man wenigstens mit Recht seinen nächtlichen Feuersbrünsten machen, in welchen er in Egbert van der Poel einen gar zu dankbaren Schüler gefunden. Am besten läßt sich der Künstler in der Suermondt-Galerie (Berliner-Museum) studiren, welche sechs Bilder von seiner Hand besitzt, die ihn ziemlich in allen Phasen zeigen.

Die Glut und Wärme seines Tons sind die Ursache, daß ihn die neuere Forschung in direkte Beziehungen zu Albert Cuyp bringt, als dessen Freund und Schüler er auch bezeichnet wird, und wir haben bereits oben eines von beiden Künstlern signirten Bildes bei Mr. Francis Edward gedacht, dem eine zweite Abendlandschaft in der National-Galerie in London an die Seite gestellt werden kann, welche beide mindestens von einem collegialen Zusammenwirken der Beiden Zeugniß geben. Nach R. van Eijnden wäre er ein Schüler D. R. Camphuyzen's gewesen und hätte den Einfluß von van der Meer (?) erfahren; nach anderer Ansicht ist er von Gerard van Batten und J. Lievens beeinflusst worden. Vielleicht sind alle diese Ansichten neben einander haltbar; aber das feine Helldunkel seiner

Winterlandschaften, die Helligkeit seiner Nächte rücken ihn dem Schülerkreise Rembrandt's näher.

So durchsichtig aber die Helligkeit seiner Nächte ist, so undurchdringlich ist das Dunkel seines Lebensganges. Houbraken, der ihn vielleicht noch persönlich gekannt haben mag, veräußert es, sich näher über ihn auszusprechen, und erwähnt ihn nur vorübergehend in der Biographie seines Sohnes Eglon van der Neer. Er sagt dort: „Eglon war der Sohn von Aernout oder Aart van der Neer, der in seinen Jugendjahren »Majoor by de Heeren van Arkel« war. Inzwischen übte er sich in der Kunst und widmete sich derselben später, da er nach Amsterdam übergesiedelt war, ganz und hat durch vorzügliche Landschaften, insbesondere Mondscheinlandschaften, eine Berühmtheit erlangt.“ Aus dieser Stelle geht zunächst hervor, daß van der Neer von Geburt kein Amsterdamer gewesen, wie dies ältere und auch ganz neue Biographen annehmen, wohl aber daß er später dauernd daselbst gelebt habe, wie denn auch viele seiner Bilder den Umgebungen Amsterdams entnommen zu sein scheinen.

Was die andere Bemerkung Houbraken's, daß er in seinen Jugendjahren Majoor bei den Herren van Arkel gewesen sei, betrifft, so darf darunter nicht etwa eine militärische Charge verstanden werden, sondern man muß sie mit van Eijnden wohl dahin interpretiren, daß van der Neer Unterschulze (Ouderschout) oder Statthalter (stadhouder), wie vordem dieser Posten zu Gorinchem genannt ward, von dem Landvogt oder Landeschultheiß (Drofsaard) von Gorinchem, im Lande der van Arkel gewesen sei. Eigentliche Herren von Arkel gab es damals schon lange nicht mehr. Er hätte somit ein Vicebürgermeister- oder ein richterliches Amt in seiner Jugend bekleidet, und die Gegend von Gorinchem oder Goreum, Wondrichem oder Worcum, sowie das Schloß Löwenstein an der Vereinigung der Waal und der Maal, deren landschaftliche Ansichten sich ebenfalls in seinen Bildern finden sollen, scheint auch die Stätte seiner Geburt und seiner Jugend gewesen zu sein. Alle drei dicht neben einander gelegenen Orte sind von historischem Interesse, insbesondere das letztgenannte Schloß, welches zu wiederholten Malen, so auch im Jahre 1619, als Gefängniß Hogerbeets, des Rathspensionärs von Leyden, und des Hugo Grotius, des Rathspensionärs von Rotterdam, welche in Folge der Religionsstreitigkeiten als Anhänger der Arminianer zu ewiger Haft verurtheilt waren, eine Rolle spielte. Wie männiglich bekannt, entkam der Letztere schon im nächsten Jahre, am 22. März 1620, mit Hülfe seiner Frau in einer Bücherkiste dieser ewigen Haft. Es ist nicht wahrscheinlich, daß van der Neer diesen Ereignissen als Magistratsperson in irgend einer Weise nahe stand, denn er dürfte im Jahre 1620 kaum ein Kind gewesen sein. Wir wissen nur, daß die Geburt seines Sohnes Eglon in das Jahr 1643 fällt, allerdings in eine Zeit, aus welcher wir bereits Beweise seiner künstlerischen Thätigkeit haben. Da wir aber nicht in der Lage sind, sein Geburtsjahr angeben zu können, so können wir auch nicht einmal annähernd sagen, wann diese Thätigkeit begonnen habe.

Datirte Bilder van der Neer's gehören, nebenbei bemerkt, zu den größten Seltenheiten; es giebt vielleicht nicht mehr als ein halbes Dutzend derselben. Sie fallen meist in die Mitte der vierziger Jahre. Da nun van der Neer nach Houbraken erst in seinen späteren Jahren gemalt hat, dürfte er wohl vor dem Jahre 1620 geboren sein. Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich nur feststellen, daß er bereits in Jahre 1652 in Amsterdam anfaßsig war, denn mehrere seiner Bilder

haben den Brand des alten Rathhauses in Amsterdam zum Gegenstande, welcher am 7. Juni 1652 stattfand und dem van der Neer als Augenzeuge beigewohnt zu haben scheint.

Sein Todesjahr ist dagegen wieder ebenso unbekannt wie das seiner Geburt. Man nimmt gewöhnlich für das letztere 1613 oder 1619 an, für das erstere das Jahr 1683, obwohl ihn G. van Spaan im Jahre 1691 in seiner Historie van Rotterdam noch unter den lebenden Künstlern erwähnt.



Signatur von Aart van der Neer.

## Esaias van de Velde.

Geb. um 1587; gest. um 1652.

Die an Individualitäten reichste und durch die Mannigfaltigkeit der Talente ihrer Mitglieder interessanteste holländische Künstlerfamilie, in deren Sphäre sich der Entwicklungsgang der heimatlichen Kunst bis weit hinauf in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts verfolgen läßt, ist die der van de Velde. Da wir ihren Namen auf jedem Blatte der holländischen Kunstgeschichte begegnen, so ist es von Interesse, dem Ursprung dieser Familie etwas näher nachzugehen.

Im Jahre 1605 erscheint Jan van de Velde der Vater, aus Antwerpen, als Kalligraph und französischer Sprachlehrer in Rotterdam ansässig; später zog er nach Harlem, wo er am 10. September 1623 starb und in der Kirche St. Bavon begraben wurde. Ein Bildniß dieses Jan, von der Hand seines gleichnamigen Sohnes, trägt die Aufschrift „aetatis suae 54. Anno 1621“. Danach wäre er also i. J. 1567 geboren; andere Quellen geben die Jahre 1568 oder 69 an. Dieser Jan war eine Berühmtheit auf dem Gebiete der Kalligraphie, welche Kunst damals noch eine höhere Bedeutung hatte als heute, und ward von seinen Zeitgenossen mehr denn der beste Künstler gerühmt und gefeiert.

Sein gleichnamiger Sohn Jan behauptet einen nicht minder berühmten Namen als Kupferstecher und Radirer. Als solcher hat er mehr als 300 Blätter hinterlassen, darunter viele, die für die Geschichte seiner Zeit von größtem Interesse sind. Viele stehen künstlerisch auf einer hohen Stufe und rivalisiren mit dem Besten, was auf diesem Gebiete existirt.

Er erscheint 1614 als Mitglied der Harlemer Gilde und bekleidete im Jahre 1635 das Amt eines Commissärs derselben. Weder sein Geburts- noch sein Todesjahr sind mit Bestimmtheit zu ermitteln.

Immerzeel und Kramm lassen ihn im Jahre 1598 zu Leyden (?) das Licht der Welt erblicken; da aber von seiner Hand mehrere aus dem Jahre 1615 herrührende Radirungen und eine sehr bedeutende Anzahl von Blättern vorhanden sind, welche die Jahreszahl 1616 tragen und bereits eine sehr feste, kunstgeübte Stecherhand verrathen, so dürfte dieses angebliche Geburtsjahr noch etwas zurückgerückt werden. Ebenso wenig ist sein Todesjahr mit Bestimmtheit anzugeben, als welches man in der Regel, wahrscheinlich wieder zu spät, das Jahr 1679 bezeichnet. Diese Annahme hängt mit einer Folge von 24 Landschaften zusammen, welche unter dem Titel: „Amoenissimae aliquot Regiunculae et antiquorum monumentorum ruinae a Joanne Veldio juniore delineatae et in lucem editae a N. I.

Vischero anaglyptario anno 1665“ erschien. Diese Folge dürfte aber von einem dritten Jan herrühren, denn es ist unwahrscheinlich, daß man den im Jahre 1665 ungefähr 67 Jahre alten Stecher noch „junior“ genannt habe. In seiner Kunst war er ein Schüler Jacob Mathams, wie aus den Versen unter dem von seiner Hand gestochenen Porträt des Letzteren hervorgeht.

Houbraken sagt von ihm weiter: „Dieser Jan van de Velde hatte einen Bruder; ob derselbe jünger oder älter als er gewesen, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, er hieß Efsaias van de Velde und malte Schlachten, Reitergefechte und Plünderungen. Er hat auch lange Zeit seinen Pinsel dazu verwendet, um die Werke anderer Meister mit Figuren, Pferden und Reitertruppen im spanischen Kostüm zu zieren. Er wohnte in dem Jahre 1626 zu Harlem, im Jahre 1630 zu Leyden. Seine Kunst war zu seiner Zeit geachtet und theuer bezahlt. Man glaubt, daß Willem van de Velde, der Federzeichner, der Vater Adriaan's und Willem's van de Velde, geboren im Jahre 1610, der Bruder dieser beiden vorgenannten (Jan und Efsaias) gewesen ist.“

Houbraken selbst hatte also, scheint es, seine Notizen über den Maler nur vom Hörensagen. Ihn ergänzen und erweitern die neuen Forschungen, welche zunächst die gewöhnliche Annahme, daß Efsaias i. J. 1597 zu Leyden geboren sei, als irrthümlich erkennen lassen. Vielmehr lebte er bereits als selbständiger Mann 1611 zu Harlem; am 10. April dieses Jahres heirathete er dort Catelijn Maertens aus Gand, welche ihm am 6. April 1614 einen Sohn Jan, am 15. November 1615 einen zweiten Sohn Efsaias und am 22. October 1617 einen dritten Sohn Antony gebar. Schon im April des Jahres 1610 wird er als Mitglied der reformirten Kirche in Harlem erwähnt, im Jahre 1612 als Mitglied der Lucas-Gilde, im Jahre 1617 und 1618 als Mitglied der Rhetorikerkammer de Wijngaardranken in Harlem. 1628 ist er dann Mitglied der Malergilde im Haag, war also im Lauf der Zeit wir wissen nicht wann, dorthin übergesiedelt.

Aus dem Jahre 1614 haben wir auch schon von seiner Hand bezeichnete und datirte Bilder, deren eines sich im Haag befindet, ebenso Stiche nach Zeichnungen von ihm, so ein Blatt von S. Poelenburg, welches ein lustiges Trio, eine Frau zwischen zwei Männern bei Wein und Confituren, vorstellt, und eines von J. C. Vischer, das Conterfei des Wallfisches, der am 28. Dezember 1614 am Strande zu Noortwyk gefunden wurde.

Die alten Biographen lassen ihn im Jahre 1648 sterben. Aber auch dieses Datum ist angezweifelt worden, und Christ. Kramm erzählt von einer Bleistiftzeichnung, die er selbst besitze und welche „E. v. d. Velde 1652“ bezeichnet ist; daraus wäre allerdings der Schluß zu ziehen, daß Efsaias noch im Jahre 1652 gearbeitet habe, wenn dieser vereinzelt dastehende Beweis noch von anderer Seite Unterstützung finden würde. In neuester Zeit finden wir auch das Jahr 1654 als Todesjahr angegeben.

Kramm hat außerdem nicht nur die Geburt Efsaias van de Velde's auf das Jahr 1687 festgesetzt, sondern sich überdies noch bemüht, den Künstler als den Vater Willem's van de Velde des Aelteren nachzuweisen, von dem Houbraken, wie oben erwähnt, sagt, daß er im Jahre 1610 geboren und seinem Dasein nach ein Bruder des Efsaias gewesen sei.

Es ist hier nicht möglich, den mannigfach verschlungenen Irrgängen der Forschung nachzugehen, zumal die Arbeiten derselben auf diesem Gebiet überhaupt

noch zu keinem Abſchlufs gelangt ſind. So ſei denn nur erwähnt, daß allerdings einige Wahrſcheinlichkeit vorhanden iſt, daß Eſaias die erſten Jahre ſeiner Ehe in Leyden verbracht habe, wo ihm vor ſeinem oben erwähnten Sohne Jan jener Willem im Jahre 1612 oder 13 geboren ſein könnte. Da das Ganze aber nichts als eine Vermuthung iſt, ſo thut man vielleicht am beſten, wenn man vor der Hand noch Willem van de Velde den Aelteren als einen allerdings um ungefähr 20 Jahre jüngeren Bruder des Jan und des Eſaias gelten läßt. Der alte, um das Jahr 1568 geborene Kalligraph Jan van de Velde wäre 1610 doch erſt ungefähr 42 Jahre alt geweſen und die Möglichkeit nicht ausgeſchloſſen, daß ihm in zweiter Ehe ein dritter Sohn, Willem der Aeltere, geboren worden; dann dürfte allerdings auch die Wahrſcheinlichkeit für Harlem als den Geburtsort deſſelben ſprechen.

Eſaias' berühmteſter Schüler iſt van Goyen. Möglicherweise ſtanden auch Jan Affelyn und Egbert van der Poel in ſolchem Verhältniſs zu ihm. Ziemlich ſicher iſt es nach neueren Forſchungen für Pieter de Neyn, den man oft für ſeinen Lehrer ausgegeben. Wenn aber auch die näheren Beziehungen dieſer Meiſter zu Eſaias von geringerem Intereſſe ſind, ſo iſt ſein Verhältniſs zu van Goyen dafür um ſo wichtiger. Als Lehrer van Goyen's bildet Eſaias van de Velde gewiſſermaßen die Waſſerſcheide, welche die neuere Richtung des 17. Jahrhunderts von jener älteren des ſechzehnten trennt. Eſaias ſchildert noch in kräftiger entſchiedener Farbe, keck und lebhaft in der Zeichnung, und oft iſt man verſucht zu glauben, daß etwas von der Schule des Frans und Dirk Hals in ihm ſei, was bei ſeinem frühen und, wie es ſcheint, langen Aufenthalte in Harlem, der um das Jahr 1610 bereits nachgewieſen wurde, nicht unmöglich iſt. Daneben iſt er als einer der früheſten Matadore jener Schlachten- und Reiterſcenen, ſowie jener Plünderungen, welche die Palamedes und Duc mit ſo viel Erfolg cultivirten, nach anderer Seite hin intereſſant und der Bahnbrecher für ſpättere Generationen, während er mit ſeinen Eislauffcenen und figurenreichen landſchaftlichen Bildern, denen gewiſſe Gemälde van Goyen's ſo ähnlich ſehen, noch in der älteren Schule ſteht. Bedenkt man aber, daß ſich eben an dieſe die Ringe zu jener Kette anſchließen, welche mit Ruysdael und Hobbema endet, ſo iſt man gern geneigt, Eſaias nicht für den mindeſt begabten der Brüder zu halten.

E. V. VELDE.

1623

Signatur von Eſaias van de Velde.

## Willem van de Velde der Jüngere.

Geb. in Amsterdam im Jahre 1633; gest. in Greenwich den 6. April 1707.

Der dritte der Brüder, Willem van de Velde der Aeltere, ward, wie bereits erwähnt, angeblich zu Leyden im Jahre 1610 geboren. Da er Lust zur Seefahrt hatte, wußte er die Vergünstigung zu erlangen, die Kriegsflotte im Dienste des Staats auf einer Jacht zu begleiten, um den Ereignissen zur See als Augenzeuge beiwohnen zu können, über die er dann officiell Bericht zu erstatten hatte. Da er aber zuvor den Schiffsbau und die Ausrüstung eines Schiffes gründlich kennen gelernt, versuchte er es, mit der Feder verschiedene größere und kleinere Fahrzeuge, ja selbst Admiralschiffe und ganze Flotten mit ihrer Takelage und ihren Segeln genau auf Papier oder weiße Leinwand zu zeichnen, um mit Hülfe dieser Skizzen der Regierung eine genaue Vorstellung von der Situation der Treffen und gelegentlich wol auch von dem Zustande und der Ausrüstung der einzelnen Schiffe als Ergänzung und Illustration feiner Berichte zu geben, welche ihrerseits ihm dies besonders zu lohnen wußte. Willem der Aeltere scheint sonach eine ganz ähnliche Position bei den Generalstaaten bekleidet zu haben, wie etwa heut ein officieller Berichterstatter. Glück und Kühnheit scheinen ihn bei diesem Berufe besonders begünstigt zu haben, denn Houbraken erzählt, daß er 1665 noch wenige Stunden ehe das Schiff Opdam in die Luft flog, am Bord desselben Mahlzeit gehalten habe, und Gerard Brand berichtet in seiner Lebensbeschreibung des Admirals de Ruyter, daß der berühmte Schiffszeichner Willem van de Velde in der Absicht auf die Flotte kam, um die Ereignisse des Seetreffens vom 11. bis 14. Juni des Jahres 1666 zwischen der holländischen Flotte unter de Ruyter und der englischen unter Admiral Monk als Augenzeuge aufnehmen zu können, und daß er sich von einer Galeote an jene Stellen führen ließ, von wo aus er das Treffen am besten beobachten konnte.

W. Bürger hat diese Stelle auf Willem van de Velde den Sohn bezogen, Houbraken aber meint ausdrücklich den Vater. Wahrscheinlich hat der Sohn den Vater begleitet, denn in Amsterdam ist ein Gemälde des Letzteren, eine Scene dieser viertägigen Schlacht vorstellend, auf welchem sich der Maler selbst in einem Boote gezeichnet hat, zum Beweise, daß er als Augenzeuge dabei gewesen. Uebrigens erscheint die Thätigkeit der Beiden so verquickt, daß es schwer ist, sie strenge zu scheiden.

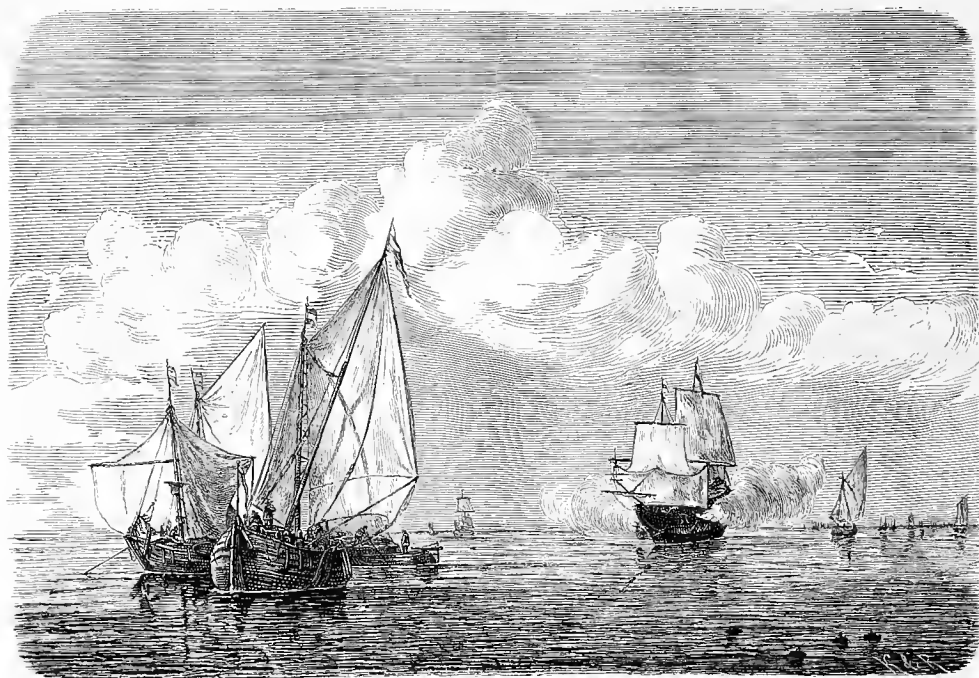
Später, sagt Houbraken, trat er, ich weiß nicht durch welchen Umstand, in den Dienst König Karl's von England und hierauf in den Jacob's, für welche beide



er eine bedeutende Anzahl von Seetreffen auf weiße Leinwand gezeichnet hat. Houbraken sagt ausdrücklich »geteekend«, das ist gezeichnet, also nicht gemalt.

Seinen genauen Todestag vermag er nicht anzugeben, nur den Tag seines Begräbnisses nach dem Blatte, welches die Tochter Adriaan's van de Velde zur Erinnerung an das Ableben ihres Großvaters aufbewahrte, aus dem zu ersehen ist, daß „Mr. Wm. V. Velde Senior, late painter of Sea-Fights to their Majesties king Charles II. and king James“, aus seinem Hause im Jack Fieldstreet in Pika-dilly nach der Pfarrkirche von St. James getragen und dort am 16. des Wintermonats 1693 beftattet wurde. Seine Grabchrift in obiger Kirche befaßt dasselbe.

Die Frage, ob wirklich Oelgemälde von seiner Hand existiren, oder ob er nur die Skizzen entworfen, welche sein Sohn sodann in Oel ausführte, ist noch nicht



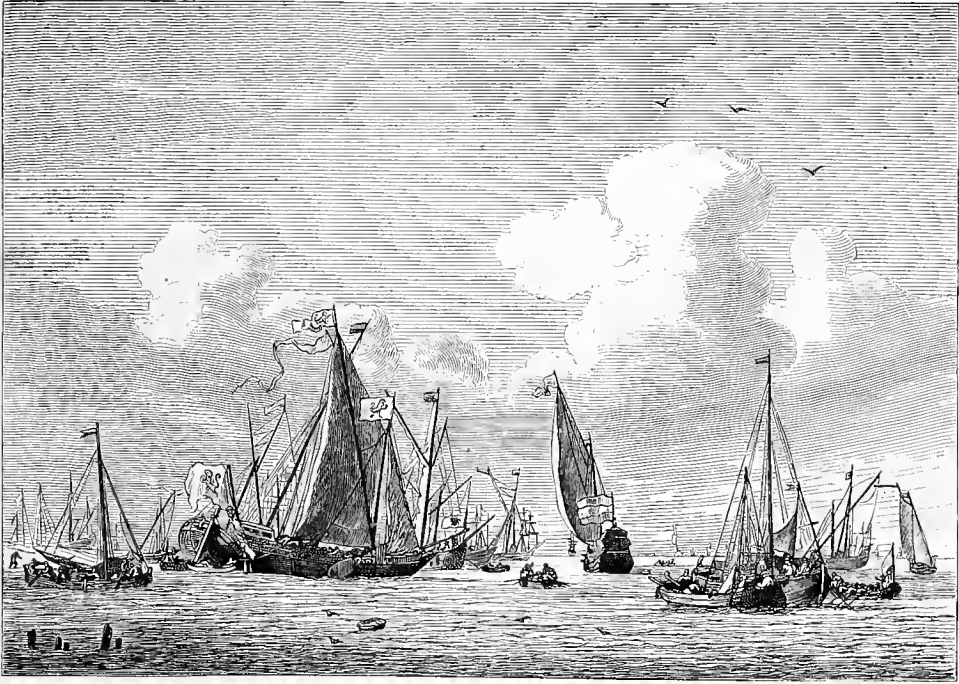
Marine. Gemälde von Willem van de Velde. Galerie in Cassel.

mit Bestimmtheit beantwortet, und wir werden in der Folge darauf zurückkommen. Nach Houbraken's Angabe hätte er erst in späten Jahren angefangen auch in Oel zu malen, und es wäre sonach seine Hauptthätigkeit den größten Theil seines Lebens hindurch auf Zeichnungen beschränkt geblieben. Frühere Schriftsteller vindicirten die Gemälde im Museum zu Amsterdam Willem dem Vater, so auch jenes oben erwähnte Seegefecht vom 13. Juni 1666, die neuesten Kataloge dagegen schreiben die sämtlichen dort befindlichen sechs Marinen dem Sohne zu. Ob die in Hampton Court befindlichen, angeblich 1676—1682 datirten Seestücke, welche beiden beigelegt werden, auch von beiden herrühren, das heißt die einen von dem Vater, die anderen von dem Sohne, oder ob sie nur nach Zeichnungen des Vaters von dem Sohne ausgeführt wurden, darüber spricht sich Waagen in seinem umfangreichen Werke über die englischen Galerien gar nicht aus, sondern sagt, was gewiß auch richtig ist: sie sind von Willem van de Velde.

Dagegen unterscheiden die älteren Galerie-Kataloge ausdrücklich zwischen den beiden Willem, und zwar scheinen die Bilder des Vaters stets auf weiße Leinwand gezeichnet gewesen zu sein. (Siehe Auktionskatalog Proli vom 23. Aug. 1762 und de Neufville vom 19. Juni 1763.)

Was den Beginn seiner Thätigkeit für Karl II. betrifft, so soll er zuerst einer Aufforderung, nach England zu kommen, im Jahre 1675 Folge geleistet haben, aber erst vom Jahre 1677 an traten Vater und Sohn in den Dienst des Königs, jeder mit einem Jahresgehalte von 100 £. Sterling.

Dieser Sohn ist nach der Angabe Houbraken's im Jahre 1633 zu Amsterdam geboren. Von Jugend an zur Kunst geneigt, kam er, da sein Vater bei seinem beständig wechselnden Aufenthalte nicht in der Lage war, ihn selbst zu unter-



Marine. Gemälde von Willem van de Velde.

weisen, zu Simon de Vlieger in Amsterdam in die Schule. Er hätte keinen besseren Lehrmeister wählen können, denn Simon de Vlieger behauptet einen hohen Rang unter den holländischen Landschaftern und ist insbesondere als Marinemaler der bedeutendste nach seinem berühmten Schüler.

Houbraken bekennt selbst mit Bedauern, nicht in der Lage zu sein, über die Lebensumstände de Vliegers etwas Näheres anzugeben. Er kann nur sagen, daß er entweder ein Harlemer oder ein Amsterdamer von Geburt und ein hochgeschätzter Meister in seiner Kunst gewesen. Vlieger hatte eine im J. 1630 geborene Tochter Cornelia, welche sich der Dichtkunst widmete. Daß er bei der Geburt dieser Tochter bereits ein tüchtiger Maler war, beweist mehr als ein aus diesem Jahre datirtes Bild; wenn man ihn aber gewöhnlich im Jahre 1612 geboren sein läßt, so ist diese Annahme ganz willkürlich, und sein Geburtsjahr dürfte zurück zu datiren sein.

Um 1643 scheint Simon de Vlieger in Amsterdam gearbeitet zu haben; wenigstens erschien in diesem Jahre eine seiner Radirungen in »Het Leven van Konstance« einem Buche von Matheus Ganzeneb Tengnagel in Amsterdam. Um diese Zeit oder noch später, etwa als 13 oder 14jähriger Knabe, dürfte der junge Willem zu ihm in die Schule gekommen sein.

Man muß Werke Simon de Vliegers vor Augen haben und sich die Bedeutung dieses großen Meisters vergegenwärtigen, wenn man sich über den Unterschied zwischen van de Velde dem Vater und dem Sohn klar werden will und um darüber einig zu sein, daß es gar nicht möglich wäre, Werke des Vaters mit jenen des Sohnes zu verwechseln, denn der erstere hat einen solchen Lehrmeister nicht gehabt, wie sein Sohn. Man behalte nur Bilder de Vliegers, wie jenes in der kaiserlichen Galerie des Belvedere im Auge, welches dem Besten, was die holländische Kunst hervorgebracht hat, an die Seite gestellt werden kann. Uebrigens liegt es nahe, daß der Vater selbst sehr wol zu der Ueberzeugung gelangte, daß er im Vereine mit seinem Sohne eine ganz andere Position werde behaupten können als ohne diesen.

Houbraken erzählt auch, daß er die Gelegenheit wahrnahm, seinen Sohn bei König Karl in Gunst zu bringen, so daß in dem bereits erwähnten Erlaß vom Jahre 1677 Vater und Sohn zugleich nach England berufen wurden. Dort soll der Sohn seinen Wohnsitz in Greenwich genommen haben, wo er Gelegenheit zu mannigfaltigen Studien fand. Nach dem Tode König Karl's II. (6. Februar 1685) besuchte er dann Amsterdam für einige Zeit wieder. Dies schließt man nach einem 1686 datirten Bilde im Amsterdamer Museum, welches den Hafen dieser Stadt vorstellt. Bald jedoch kehrte er wieder an den Hof Jacobs II. zurück, der ihm und seinem Vater den von Karl II. ausgeworfenen Jahresgehalt von je 100 £. weiter gewährte. Auch nach der am 23. Februar 1689 erfolgten Entthronung Jacobs scheinen beide noch in England geblieben und gemeinsam thätig gewesen zu sein.

Diese Mitarbeiterschaft des Vaters und Sohnes ist sehr charakteristisch für die Werke beider, und daß sie einander in der That ergänzen sollten, geht ausdrücklich aus dem königlichen Rescript vom 20. Febr. 1677 hervor, in welchem es heißt: „Wir haben uns entschlossen dem Willem van de Velde dem Aelteren einen Jahresgehalt von 100 £. zu geben, als Zeichner von Entwürfen von Seegefechten, und denselben Jahresgehalt von 100 £. an Willem van de Velde den Jüngeren, daß er die genannten Zeichnungen für unseren Privatgebrauch in Farben ausführe.“ Es charakterisirt den kunstfinnigen Engländer, daß er die Dreimaßer seiner Flotte nicht nur porträtähnlich wiedergegeben haben wollte, was der alte van de Velde that, sondern daß er sie auch schön gemalt von der Hand des Sohnes an den Wänden sehen wollte; es ist auf einem anderen Felde ganz dieselbe Passion wie diejenige, welche die Pferde seines Marstalls von Künstlerhand porträtiren läßt.

Mitten in dieser Thätigkeit zeigt uns ein Porträt von der Hand Michiel van Muffcher's Willem, den Sohn. Es befand sich im Jahre 1773 in der Sammlung van der Mark, später in der Verftolk van Soelen, aus welcher es 1847 in die Sammlung Thomas Baring in London überging. Der Künstler sitzt in seinem Atelier im englischen Kostüme seiner Zeit mit lang herabfallendem weißen Kragen, Palette und Malerstock in der Linken, vor einem auf der Staffelei stehenden

halbfertigen Gemälde, und auf dem Boden liegen wol ein Dutzend verschiedener Zeichnungen, Schiffsporträts, vielleicht Zeichnungen seines Vaters. Wie aus einem Stiche von J. Smith, nach einem im Jahre 1689 von Gottfried Kneller gemalten Bildnisse zu entnehmen ist, starb Willem van de Velde der Jüngere am 6. April 1707. Viele seiner Bilder rühren aus der Zeit vor dem Jahre 1677 her, in welchem er in englische Dienste trat, und stellen bis dahin holländische Küsten und holländische Schiffe vor und seine Figuren sind holländische Typen. Er gehört aber auch nach seinem 44ten Jahre noch immer seinem Vaterlande an und kann nie als ein Maler der englischen Schule betrachtet werden, wie dies allerdings versucht wurde. Seine und seines Vaters patriotischen Gefühle erscheinen dagegen etwas verdächtiger Natur, wenn man bedenkt, daß Beide in der einen Lebenshälfte die Siege der Holländer über die englische Flotte, in der anderen die Siege der englischen Flotte verewigten; dadurch aber geschieht der künstlerischen Bedeutung Beider kein Eintrag.

Willem der Jüngere bleibt, ob er für die Holländer oder für die Engländer arbeitet, der bedeutendste Marinemaler aller Zeiten. Seine Bilder und Sepiazeichnungen geben Zeugniß von einem unermüdlichen Naturstudium, das von minutiöser Detailskenntniß der Schiffsbaues, welche er seinem Vater verdankte, und von genauer Kenntniß der Luft- und Linienperspektive, der wir bereits in den Werken seines Meisters Simon de Vlieger begegnen, auf das glücklichste unterstützt wird. Er hat das Meer in all' seinen Launen, von der spiegelglatten Fläche der völligen Windesstille bis zum wüthendsten Sturme gemalt. Jede Situation, in die ein Schiff von seiner Geburt auf der Werft bis zu seiner Zertrümmerung in einzelne Planken gerathen kann, hat er meisterhaft darzustellen verstanden. Bei ihm ist das Schiff kein schwerfälliger Körper, es ist ein Wesen mit Seele, mit eigenem Willen und Bewegung, und er kennt jedes Tau, jede Planke an seinem stolzen Leibe. Nicht weniger bewunderungswürdig ist er in der Behandlung der Wellen und der Luft, sowie der Beleuchtungseffecte, in welchen sich das über die Wellen gleitende Licht in den Segeln bricht. Versteht er es in seinen kleinen Cabinetsbildern zart lieblich und anmuthig zu sein, so weiß er andererseits in größeren Gemälden mit Erfolg decorativ zu wirken.

Der größte Theil auch seiner Werke befindet sich im Besitze jener Nation, die ihn am meisten zu schätzen wußte, der Engländer; die Galerien des Festlandes sind außer dem Haag und Amsterdam sehr arm daran.

Auch für seine Bilder haben sich die Preise verdoppelt und verdreifacht. Eine Marine, welche auf der Auction Mecklenburg im Jahre 1854 noch mit 8900 Frs. bezahlt wurde, erreichte am 16. März 1876 34,500 Frs. Ein anderes Gemälde, auf der Auction Heris Leroy im Jahre 1843 mit 8553 Frs. bezahlt, ging bei Pierard im Jahre 1860 auf 14,500 Frs. Zeichnungen von seiner Hand gehen auf 8—900 Frs., eine Strandansicht von Texel aus dem Jahre 1665 erzielte auf der Auction van de Vos gar die Summe von 1600 Gulden.

*W. v. Velde in 1673*

Signatur von Willem van de Velde.



Winterlandschaft. Gemälde von Adriaan van de Velde. Galerie in Dresden.

## Adriaan van de Velde.

Geb. in Amsterdam 1639; gest. ebenda den 21. Januar 1672.

Der jüngere Sohn Willem's van de Velde des Aeltern ward nach Houbraken im Jahre 1639 zu Amsterdam geboren. Von seiner frühesten Jugend an durch einen angeborenen Hang zur Kunst getrieben, wußte er sich, da er noch in der Kinderschule war von seinem Bruder Willem Zeichenliste und Farben zu verschaffen und bemalte und bekleckste alles, was ihm in die Hände gerieth; so auch die Bretter seines Bettes, auf welches er eine Bauernfigur malte, die noch in späteren Jahren bewundert wurde. Da der Vater bald einsah, daß Adriaan zum Künstler geboren war, sich aber nicht wohl in seinem eigenen und seines älteren Bruders Willem Geleise zurecht finden wollte, so gab er ihn zu Jan Wynants in die Schule. Houbraken erzählt uns weiter, daß die Frau Wynants', welche zugegen war, als dieser den Knaben aufforderte ihm zu zeigen, was er bisher gezeichnet habe, ausgerufen hätte: Wynants, ein Meister ist geboren!

Er soll einige Jahre bei seinem Lehrer geblieben sein, bis er seine eigenthümliche Sphäre gefunden, die mehr zur Darstellung von Thieren als zum Landschaftlichen hinneigte. Seine Fortschritte aber waren rapid, denn wir finden ihn bereits als ausgezeichneten Maler zu einer Zeit, in welcher andere sich kaum darüber klar geworden, welcher Beruf eigentlich ihrer wartet. Derlei Erscheinungen einer

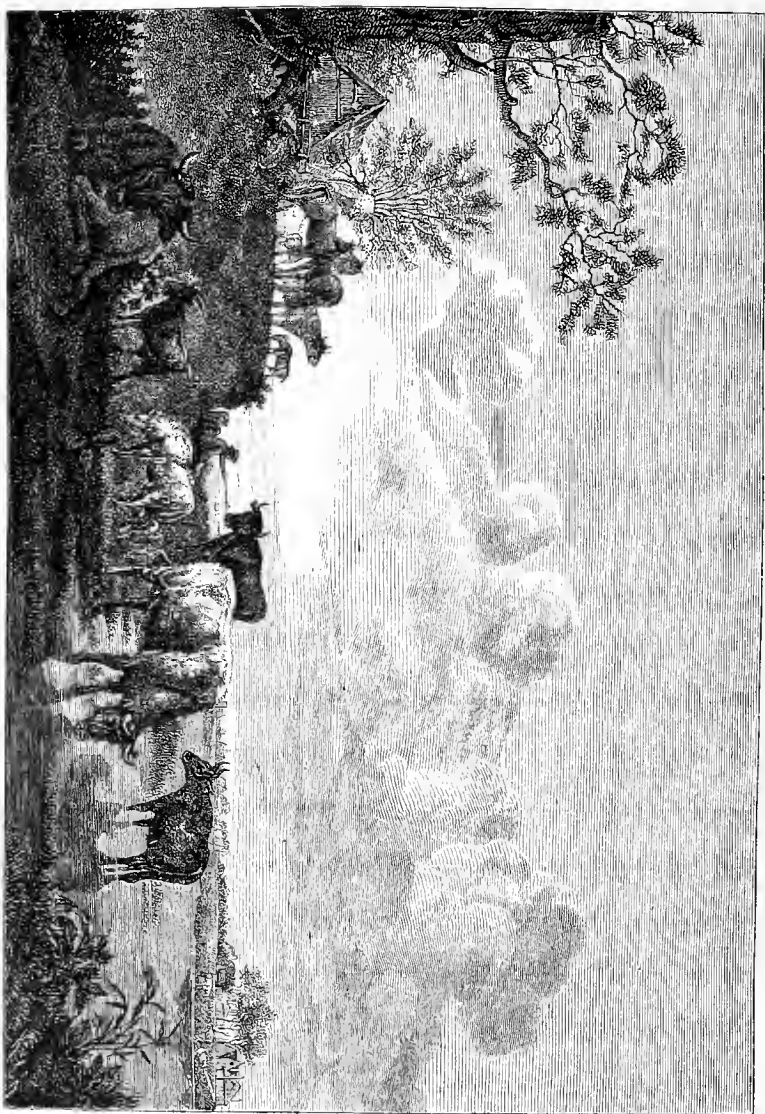
ungewöhnlichen Frühreife des Genies sind, wenn auch selten, so doch nicht vereinzelt, und sie begegnen uns merkwürdiger Weise zumeist bei Individualitäten, welchen das Geschick nur eine kurze Lebensdauer gegönnt hat. Es ist, als wollte die Natur durch die frühzeitige Aeußerung hohen Talentes von vornherein für den spärlichen Zeitraum entschädigen, den sie seiner Tätigkeit eingeräumt hat. Im Leben Lucas van Leyden's, ja auch in dem Paul Potter's begegnet uns Aehnliches. In anderer Sphäre schöpferischer Produktion mag Lord Byron als ein Beispiel gelten.

Es drängt sich uns nun die Frage auf, ob Wynants, dessen eigenthümliches und ausschließliches Feld die Landschaft gewesen zu sein scheint, auch wirklich jener Lehrer war, der unserem Adriaan in der bewunderungswürdigen Darstellung der Staffage jene Anleitung geben konnte, die geeignet war, ihn auf eine so hohe Stufe künstlerischer Meisterschaft zu heben. Vielleicht verdankt er noch mehr seinem Bruder Willem, mit dem er in der Zartheit des Colorits Aehnlichkeit hat; vielleicht, wenn wir die Annahme, daß Wynants damals in Harlem ansässig war, gelten lassen wollen, noch mehr dem mit diesem befreundeten Philip Wouwerman, der uns der richtige Meister Adriaan's gewesen zu sein scheint.

Es wäre auch interessant zu untersuchen, wem Adriaan die ersten Anweisungen in der Handhabung der Radirnadel verdankt, denn es sind uns weder Radirungen von seinem Vater noch von seinem Bruder oder Wynants, noch von Philip Wouwerman bekannt. Adriaan aber verräth bereits als vierzehnjähriger Knabe in den von 1653 herrührenden Radirungen eine trotz seiner Jugend doch schon geschulte Hand. Eine dieser Radirungen veranschaulicht dem Leser ein getreues Facsimile in Holzschnitt. Die Nadel ist fein und trocken geführt; das Pflanzenwerk erscheint allerdings auf den anderen sechs aus derselben Zeit herrührenden Platten noch wie gekritzelt und die nachlässige Behandlung der Blätter entbehrt noch jenes emsigen Naturstudiums, welches bereits seine um wenig späteren Arbeiten dieser Art auszeichnet. In der aus 10 Blättern bestehenden Thierfolge, welche in den Jahren 1657—1659 entstand, sind bereits die unbedeutendsten Details an den Pflanzen mit Sicherheit und Correkttheit dargestellt und die Thierformen erscheinen in charakteristischer Auffassung. Die engen noch schülerhaft gezogenen Schraffirungen der ersten Blätter haben einer größeren Sicherheit Platz gemacht; fünf aus dem Jahre 1670 herrührende Blätter endlich zeigen noch breitere Schraffirungen und verrathen den vollendeten Meister.

Seinem ersten datirten Gemälde begegnen wir in Rotterdam, doch ist das Datum 1655 auf demselben keineswegs unbestritten und nach anderer Meinung als 1658 zu lesen, mit welchem Jahre wir dem Meister schon zu wiederholten Malen antreffen, so u. A. im Berliner Museum, wo Waagen die 8 gleichfalls früher für eine 5 anfaß. Von Jahr zu Jahr können wir ihn nun bis 1671 verfolgen. Auf Grundlage der angeblich 1655 datirten Bilder, welche als Werke eines 16jährigen Knaben staunenerregend sind, war man auch versucht sein Geburtsjahr 1639 in Zweifel zu ziehen; das Datum aber ist ziemlich sicher verbürgt, so durch Houbraken und durch ein aus dem Jahre 1667 herrührendes Selbstporträt, welches sich gegenwärtig im Museum van der Hoop in Amsterdam befindet und den Künstler als einen 28- höchstens 30jährigen Mann im Kreise seiner Familie zeigt. Er steht im schlichten braunen Gewande neben seiner in Roth und Schwarz gekleideten Frau. Links sitzt auf einem Baumstumpfe eine Dienerin, die





Sonnenaufgang. Gemälde von Adriaan van de Velde.

ein Kind im Schooſe hält; zur rechten Seite der Frau ſpielt ein kleiner Knabe mit einem Hunde. Im Hintergrunde erhebt ſich ein Hügel, auf dem ſich ein Weg hinzieht, auf welchem ein mit zwei Schimmeln beſpannter Karren ſichtbar wird. Zu den bedeutendſten Arbeiten des Künſtlers gehörig, ward dies Bild im Jahre 1824 auf der Auction G. van der Pals in Rotterdam mit 10,068 fl. bezahlt und ging aus der Sammlung Nieuwenhuys im Jahre 1833 für 15,720 fl. in die Sammlung van der Hoop über. Der Autorität dieſes Gemäldes gegenüber wird ſich das Datum 1655 auf dem Rotterdamer Bilde bei genauerer Betrachtung wohl auch, wie in Berlin in »1658« verwandeln.

Die von Adriaan behandelten Gegenſtände, Landſchaften mit Viehheerden und landeſthümlichen Figuren aller Art ſind bekannt genug, um hier darüber hinweggehen zu können. Er ſoll auch hiſtoriſche Darſtellungen gemalt haben, ſo mehrere Bilder aus der Paſſion für die katholiſche Kirche am Spinnenhuysſteg, und eine Kreuzabnahme für die Kirche am Apfelmarkt in Amſterdam, von welchen wir aber nicht wiſſen, wann ſie gemalt ſind, noch wo ſie ſich heute befinden.

Auch Adriaan's Bilder haben in den letzten Jahrzehnten dieſelbe enorme Preiſteigerung wie die Gemälde der holländiſchen Meiſter erſten Ranges überhaupt erfahren. So erreichte die Anſicht von Scheveningen im Louvre 1771 auf der Auction Braamcamp 1000 Gulden, 1777 auf der Auction Conti 5072 Frs., zwei Jahre nachher auf der Auction Trouard nur 3800 Frs., im Jahre 1780 auf der Auction Nogaret noch weniger, nur 2500 Frs., 1784 dagegen auf der Auction Vaudreuil 6801 Frs. und vierzig Jahre ſpäter wurde ſie bereits auf 12,000 Frs., ein Jahrzehnt nachher von Smith gar auf 18,000 Frs. geſchätzt. Eine andere Landſchaft (No. 539) derſelben Galerie wurde im Jahre 1719 auf der Auction Jacob van Hoeck für 610 holländiſche Gulden verkauft, erreichte im Jahre 1777 auf der Auction Randon de Boiffet 20,000 Frs. und 1784 auf der Auction de Vaudreuil 19,910 Frs.; nach der letzten Schätzung auf 30,000 Frs. taxirt, dürfte ſie jetzt das Doppelte werth ſein. Heute iſt wohl unter 20,000 Frs. auch von den kleinſten Adriaan van de Velde's keiner mehr zu haben. Nicht billiger ſind die Zeichnungen des Meiſters, deren beſpielsweiſe im Jahre 1844 auf der Auction Clauffin drei mit 1847, 1405, 2665. und ein Merkur und Argus mit 1365 Frs. bezahlt wurden. Mit dieſen Preiſen halten die Radirungen Adriaan's ziemlich gleichen Schritt.

Dieſen enormen heutigen Preiſen gegenüber drängt ſich bei van de Velde, wie bei Ruysdael und Hobbema die Frage auf, in welchen Verhältniſſen der Künſtler ſelbſt lebte und ob er jemals eine Vorahnung von der Werthſchätzung erfahren, welche das neunzehnte Jahrhundert ſeinen Werken zu Theil werden läßt. Van Gool und nach dieſem van Eijnden wiſſen zu erzählen, daſs ſeine Lebensumſtände nichts weniger als glänzend gewefen, ſo daſs er durch den Verdienſt ſeines Pinſels nicht im Stande war, ſeinen Hausſtand zu beſtreiten und er durch ſeine Frau, welche eine Leinwandhandlung hatte, darin unterſtützt werden mußte.

Und doch behauptet van de Velde neben Potter die erſte Stelle unter den holländiſchen Naturaliſten. Wenn er auch den Letzteren in der Energie und Keckheit der Conception nicht erreicht, ja ihm in der pſychologiſchen Charakteriſtik des Thierlebens, in der ungeſchminkten naturtreuen Auffaſſung des Rindes nachſteht, ſo iſt er ihm dagegen an Reichthum der Erfindung und an Feinheit der Ausführung weit überlegen. Er iſt ſtets geiſtreich, ſtets liebenswürdig, und wenn er häufig ganz ähnliche Vorwürfe wie Berchem behandelt, ſo unterſcheidet er ſich doch



auffallend von diesem Meister durch die Naivetät und den Umstand, daß er aus seiner heimatlichen Sphäre nie heraustritt. Dagegen haben seine Thiere einen gewissen Saloncharakter; sie sehen stets frisch geputzt und gebürstet aus und seine Mägde und Milchdirnen sind wohl gewaschen und gekämmt. Auch läßt sich einige Gelecktheit seiner Mache nicht in Abrede stellen. In den ungefähr 200 Bildern, die



Facsimile einer Radirung von Adriaan van de Velde.

von ihm bekannt sind, bewegt er sich stets auf dem gleichen Gebiete und tritt nie aus dem Rahmen des Staffeleigemäldes wie Berchem und Potter; ein feines angeborenes Gefühl hat ihn auch vor dem Verluße bewahrt, Gegenstände zu behandeln, die ihm nicht durch unmittelbare Anschauung von Jugend auf bekannt gewesen.

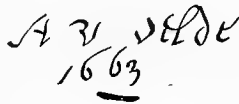
Nicht weniger bedeutend ist seine Rolle als Staffagist. Er ist einer derjenigen Künstler, welchen man am häufigsten auf den Landschaften Anderer begegnet, und er regt zumeist zum Nachdenken an über das Verhältniß dieser eigenthümlichen Mitarbeiterchaft, die ihres Gleichen in dieser Ausdehnung in der ganzen Kunstgeschichte nicht wieder hat, und die auf einen geschäftsmäßigen Vorgang schließen

läßt, der vielleicht in dem Verhältniß der heutigen französischen Operettencomponisten zu den Librettodichtern ein Analogon findet.

Er staffirte Bilder von Jan van der Heijden, Jan Wynants, Jacob und Salomon Ruysdael, von seinem Bruder Willem van de Velde, Jan Hackaert, Hobbema, Frederic Moucheron, Joris van der Hagen oder Verhagen, Abr. Verboom und vielleicht noch Anderer.

Adrian starb in einem Alter von 32 Jahren am 21. Januar 1672 zu Amsterdam.

Dirk van Bergen, geboren im Jahre 1645 zu Harlem, † 1689, wird von Houbraken als sein Schüler genannt. Simon van der Does, geb. 1653 und Peter van der Leeuw, geb. 1644, gest. 1705, scheinen es gleichfalls gewesen zu sein, oder haben sich mindestens nach seinen Werken heran gebildet; der letztgenannte ist sein steter, oft sehr betrüglicher Imitator, dessen Bilder in deutschen Galerien häufig den Namen Adriaan van de Velde tragen.

A handwritten signature in dark ink, reading 'A v. Velde' in a cursive script, with the year '1663' written below it.

Signatur von Adriaan van de Velde.



### Philip Wouwerman.

Geb. in Harlem 1619; gest. ebenda 1668.

Den Höhepunkt der holländischen Landschaft in selbständiger Verbindung mit einer reichen, von eigener Hand ausgeführten Staffage bildet Philip Wouwerman. Bei ihm erscheinen weder die Figuren der Landschaft untergeordnet, noch die Landschaft lediglich als Hintergrund für die Staffage gedacht, sondern beides ist in vollkommenem Einklange gleich meisterhaft erfunden und behandelt.

Dank der schon oft erwähnten Forschungen A. van der Willigen's sind wir über die Künstlerfamilie der Wouwermans leidlich gut unterrichtet, wenn auch noch lange nicht zur Genüge. Pauwels Jooften Wouwerman, der Vater der drei Maler Philip, Pieter und Jan Wouwerman und zugleich der erste Lehrer seines ältesten Sohnes Philip, scheint ursprünglich in Alkmaar ansässig gewesen zu sein. Er war dreimal verheirathet; das dritte Mal seit dem 4. Dezember 1618 mit Susanna van den Bogaert. Aus dieser Ehe wurde ihm schon im Mai des folgenden Jahres ein Sohn geboren, den er am 24. des Monats auf den Namen Philip taufen ließ. Pieter wurde am 13. September 1623, Jan am 30. Oktober 1629 getauft.

Den ersten Unterricht erhielt Philip wohl vom Vater; als sein eigentlicher Meister aber in der Kunst wurde längere Zeit Jan Wynants genannt, dessen Einflufs sich wenigstens in dem landschaftlichen Theile einiger Bilder aus Wouwerman's Glanzepoche nachweisen läßt.

Waagen und mit diesem der Katalog der Suermondt-Galerie bezeichnen ferner Pieter de Laar als seinen Lehrmeister und stützen sich dabei auf mehrere Anekdoten Houbraken's und auf die Aehnlichkeit in der beiderseitigen Behandlung der Figuren. Doch stimmt diese Angabe nicht recht mit der Chronologie, denn Pieter de Laar soll nach Houbraken erst im Jahre 1639 nach vieljährigem Aufenthalte in Italien in die Heimat zurückgekehrt sein.

W. Bode veröffentlicht in seiner Monographie über Frans Hals einen handschriftlichen Nachtrag des Malers Mathias Scheits, eines Schülers Philip Wouwerman's, zu Carel van Mander's »Schilderboek«, in welchem es heisst: „Wouwerman liebte gegen seines Vaters Willen, zog deshalb mit seiner Braut, die katholischer Religion war, zu Schiffe nach Hamburg, wo sich das Paar durch einen katholischen Priester trauen liess; dort malte er noch einige Wochen lang bei dem kunstreichen Evert Decker und kehrte darauf nach Harlem zurück, wo er fortan stets gewohnt hat und mit seiner Kunst viel Glück machte. Er soll gerade neunzehn Jahre alt gewesen sein, als er heirathete.“ Seine Vermählung fällt also in das Jahr 1638, und er müsste somit als bereits verheiratheter Mann bei Pieter de Laar gelernt haben.

Jedenfalls kann die Lehrzeit nicht lange gedauert haben, da er im Jahre 1640 schon als selbständiger Meister in die Lucasgilde zu Harlem aufgenommen wurde.

Im Jahre 1642 erklärt er Nicolaas Ficke und Jacob Warnars von Amsterdam als seine Schüler, und die Gildenbücher vom Monate Februar desselben Jahres erwähnen einer Streitsache zwischen ihm und einem anderen seiner Schüler, Koort Witholt, einem Schweden, der aus seinem Atelier in jenes des Jacob de Weth übergetreten war, ohne ihm zuvor das schuldige Lehrgeld bezahlt zu haben. 1656 ist Antony de Haen sein Schüler. Ueber das Verhältniss Lingelbach's und van Huchtenburg's, die man mit ziemlicher Gewissheit auch als seine Schüler betrachten zu können glaubt, vermochte A. van der Willigen keine documentarischen Beweise zu erbringen, und dies ist nicht der erste Fall, in welchem es geradezu auffällig erscheint, dass Künstler, die nach der Manier, der Farbe, der Wahl der Gegenstände, dem Vortrage und dem Tone mit scheinbarer Sicherheit bisher für die Schüler dieses oder jenes Meisters gehalten wurden, authentisch als solche gar nicht nachzuweisen sind. Und gerade diese sind es in der Regel, die viel mehr Anhaltspunkte zur Annahme eines Lehrverhältnisses bieten, als die documentarisch Nachgewiesenen. Derselbe Fall tritt auch bei Philip Wouwerman und seinen beiden angenommenen Lehrern Wynants und Pieter de Laar ein, und dieser Umstand wird noch im Laufe der Zeit die Kunstforschung nöthigen, einen ganz bestimmten Unterschied zwischen der eigentlichen Schule und der selbständigen Bildung nach Werken eines bestimmten Meisters zu machen und diesen auch genau und bestimmt anzugeben. Viele jener Künstler, für welche man einstehen könnte, dass sie bei diesem oder jenem Meister gelernt haben müssen, haben ihren vermeintlichen Lehrer vielleicht niemals persönlich gekannt.

Am 23. Mai 1668 ward Philip Wouwerman in der neuen Kirche zu Harlem begraben, und am 24. Januar 1670 seine Wittve in der Kirche St. Bavon. Die Kosten seines Begräbnisses beliefen sich auf 37 fl., die seiner Frau auf 21 fl., Summen, welche auf sehr günstige Vermögens-Verhältnisse des Meisters hinweisen.

Ob sie es immer gewesen, ist eine bestrittene Frage. Die Biographen haben viel von seiner traurigen Vermögenslage, von seiner Ausbeutung durch speculative

Kunsthändler, von der gefährlichen Konkurrenz, die Pieter de Laar ihm machte, erzählt, dessen Bilder angeblich zu hohen Preisen bezahlt wurden, während Wouwerman für den Lebensunterhalt arbeiten mußte, bis sich endlich auch für ihn das Blatt wendete. Vincent van der Vinne berichtet nämlich, daß ihm der Pfarrer Catsz ein Darlehen von 600 fl. vorgestreckt, damit er nicht genöthigt wäre, von der Hand in den Mund zu arbeiten, und ihm auf diese Weise Gelegenheit geboten habe, sich selbst Vermögen zu erwerben. Dagegen sagt Houbraken, daß ihm erzählt worden sei, er hätte seiner Tochter, die dem Maler H. de Fromantjou hei-

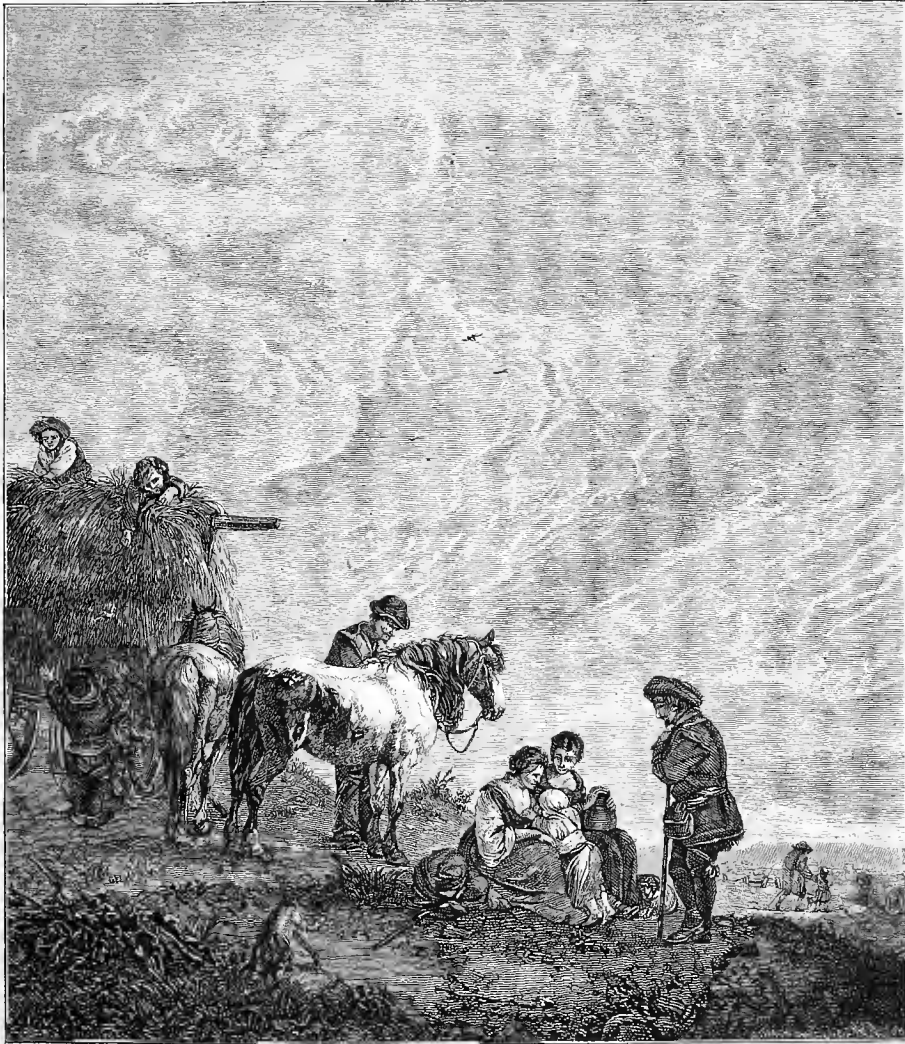


Gemälde von Philip Wouwerman. Galerie in Caffel.

rathete, 20,000 fl. Mitgift gegeben. Freilich ist diese Geschichte von anderer Seite wieder bezweifelt worden. Die bedeutende Anzahl von Bildern seiner Hand, bei einer Künstlerthätigkeit von kaum dreißig Jahren, deutet immerhin auf eine rastlose Produktion, auf einen geschätzten und gesuchten Namen, wenn auch die Zahl von ungefähr 1000 Bildern durch eine strengere Kritik mit der Zeit bedeutend reducirt werden und ein guter Theil davon auf seinen Bruder Pieter, ein anderer auf Schüler und Imitatoren entfallen dürfte.

Philip Wouwerman starb, wie bereits erwähnt, 1668; in demselben Jahre soll ihm noch ein Sohn Namens Paulus geboren worden sein, der sich später gleichfalls

der Kunst gewidmet habe. Da nun 1680 in den Registern der Lucasgilde zu Antwerpen ein Paulus Wouwerman als Schüler erscheint, so ist dies möglicherweise der damals zwölfjährige Sohn Philip's. Später soll er in ein Karthäuserkloster



Gemälde von Philip Wouwerman. Galerie Leuchtenberg.

getreten und dort im Jahre 1766 in einem Alter von 98 Jahren gestorben sein. Kramm vermuthet, daß auch Bilder dieses Paulus Wouwerman existiren, die mit P. W. signirt sind und als Arbeiten seines Onkels Pieter gelten.

Derselbe Schriftsteller glaubt, daß Philip Wouwerman nicht bei Wynants und Pieter de Laar gelernt habe, sondern bei dem Landschafts- und Thiermaler Verbeek in Harlem. Das Eine ist so schwer zu beweisen wie das Andere. Denn da die Bilder Wouwerman's höchst selten datirt sind, lassen sich die Perioden seines künstlerischen Entwicklungsganges allerdings nicht mit Bestimmtheit abgrenzen. Jene Bilder aber, welche Anklänge an Wynants offenbaren, scheinen gerade nicht seiner

ersten Periode anzugehören; für Werke aus dieser Zeit gelten vielmehr in der Regel diejenigen, in welchen ein brauner Ton vorherrschend ist und nach der Ansicht Waagen's sich ein fleißiges Naturstudium nebst einem scheinbaren Einflusse Pieter de Laar's, der sich in derbem Naturalismus äußert, geltend macht; sie sind leuchtend und grell in der Farbe. Ein goldener Ton, ein zarter Schmelz der Farbe, grössere Schönheit in der Composition und Zeichnung, mehr Harmonie in Allem weisen auf die mittlere Periode, und endlich ein klarer, graufilberner Ton und durchsichtige Luft auf die letzte Lebenszeit des Meisters.

Aber auch der muthmaßliche Lehrer Verbeeck, wie Kramm diesen Künstlernamen, entgegen dem auf den Radirungen zu lesenden: „Verbeeck“ schreibt, ist noch nicht festgestellt. Ein Cornelis Verbeeck, den Schrevelius als Marinemaler bezeichnet, trat im Jahre 1610, ein Pieter Verbeeck, möglicherweise sein Sohn, 1645 in die Maler-Gilde zu Harlem. Vielleicht ist dies derselbe P. C. Verbeeck, von dem die meisterhaften, mit bewunderungswürdig feiner Nadel behandelten Radirungen im Geschmacke Rembrandt's herrühren, deren fünf mit dem Jahre 1639 datirt sind; in diesem Falle wäre das Monogramm Pieter Cornelisz Verbeeck zu lesen. Daß er erst sechs Jahre später in die Gilde trat, steht dieser Vermuthung nicht entgegen. Bemerkenswerth aber ist, daß auch die P. C. Verbeeck 1619 bezeichnete Radirung, welche einen unter einem Baume sitzenden Schäfer vorstellt, von demselben Meister herrührt, wie jene 1639 datirten, und daß sonach die Thätigkeit dieses P. C. Verbeeck bereits um das Jahr 1619 zu constatiren ist.

Waagen (Handbuch II. p. 157) nennt ihn Jan Cornelis Verbeeck, obgleich ihm das deutlich P. C. Verbeeck bezeichnete Bild in Berlin bekannt war. Gleichwol hält er diesen von ihm Jan Cornelis getauften Meister für den Radirer der Blätter aus dem Jahre 1639.

Es dürfte wol kein Zweifel obwalten, daß der Radirer P. C. Verbeeck aus den Jahren 1619 und 1639 derselbe sei, von dem das Schlachtenbild in Berlin herrührt, aber damit ist die Frage, ob er auch in der That Wouwerman's Lehrer gewesen, noch nicht erledigt und wir stehen, sobald es sich um den Entwicklungsgang Wouwerman's handelt, wie so oft in der Geschichte der holländischen Malerei, vor einer Fülle von Räthseln, deren Lösung der Zukunft überlassen bleiben muß; auch hier müssen wir uns damit begnügen, auf dieselben nur kurz hingedeutet zu haben. Für uns bleibt hier noch Wouwerman, ohne daß wir sein Werden darlegen könnten, der vollendete Meister, jenes Phänomen der holländischen Kunst, welches den Menschen in allen erdenklichen Beziehungen zum Pferde zur Anschauung bringt. Er erscheint stets als ein brillanter Zeichner und als unübertroffener Colorist. In der feinen, harmonischen Abstufung der Töne erreicht ihn nur Gerhard Dou, in der Behandlung der Landschaft ist er oft Wynants weit überlegen, in dem Reichthum der Erfindung des Kostüms, der Gruppierung der Figuren, der Mannigfaltigkeit der Composition hat er kaum seines Gleichen.

Er besitzt ein instinktives Empfinden für Eleganz, und Waagen charakterisirte dieses Moment vortrefflich durch die Worte: „Wouwerman ist Cavalier von Geburt. Ein Bild von seiner Hand ohne Pferd ist nicht denkbar.“ Und fast scheint es so zu sein; das Pferd ist sein eigenthümliches Element, wie das Schiff jenes Willem van de Velde's. Er hat es mit einer Liebe behandelt wie kein anderer Meister. Wo bleiben alle modernen, englischen und französischen Pferdemaalere gegenüber Wouwerman? —



Auch aus der Behandlung des Pferdes läßt sich bei Wouwerman zuweilen, natürlich mit der entsprechenden Vorficht, ein Schluß auf die Entstehungszeit des Bildes ziehen. In den Pferden seiner angeblich ersten Manier machen sich noch schwere, weniger gefällige Formen bemerklich; in der Blüthezeit des Meisters ist das Thier schlank, lieblich, gefällig und klug, ein ganz anderes Geschöpf als ehemals, und man muß sich nur fragen, wo Wouwerman die wunderbaren Modelle gesehen, diese arabischen Vollblutrosse, die man im heutigen Holland, die Markfälle der reichen Adels- und Geldaristokratie ausgenommen, vergebens suchen wird.

Nicht weniger Staunen erregt seine Phantasie in kostümlicher Richtung. Seine Bilder wären eine unererschöpfliche Fundgrube für Maskenfeste und Damentouilletten, wenn die Figürchen nicht in der Regel gar so klein und winzig wären. Seine angeborene Liebe für das Pferd hat er auf den Cavalier und die Dame übertragen, die eine ebenso stehende Rolle in seinen Bildern spielen; er schickt sie auf Reisen, führt sie auf die Hirsh-, Falken- und Reiherjagd, in die Reitschule und in die Schlacht, in der es gerade nicht am blutigsten zugeht, läßt sie in einer Postkutsche von Räubern anfallen, vor einem Wirthshause Halt machen, beobachtet sie auf Pferdemarkten, vor der Schmiede, im Stalle, führt sie gar an der Schwemme mit Zigeunern, Wäscherinnen, Marketendern, Bettlern etc. zusammen, oder zu Bauern, welche Heu einfahren etc. Wer die ganze, fast unererschöpfliche Reihe seiner Figuren Revue passiren lassen will, braucht nur die an Wouwerman's reichste Galerie des Continents, die in Dresden, zu besuchen, welche allein 64 Bilder des Meisters besitzt, die alle Variationen seines Themas aufweisen. Dieselbe Mannigfaltigkeit bewährt Wouwerman als Staffagist, als welcher er der geistreichste von allen seinen Kunstgenossen ist.

Seine Bilder sind stets verhältnißmäßig hoch bezahlt worden, da sich bald Liebhaber fanden, welche sie aufzukaufen suchten. Der sogenannte „große Pferdemarkt“, gegenwärtig bei Lord Hertford, wurde im Jahre 1737 auf der Auction de Verrue mit 2001 Frs., 1768 auf der Auction Gaignat mit 14,560 Frs., 1801 auf der Auction Robit mit 16,150 Frs., 1837 auf der Auction der Herzogin von Berry mit 35,600 Frs. und 1856 auf der Auction Mecklenburg gar mit 80,000 Frs. bezahlt.

Pieter Wouwerman, der zweite Sohn des alten Pauwels Jooften, der am 13. September 1623 getauft wurde, soll ein Schüler R. Roghman's gewesen sein; viel wahrscheinlicher ist es aber, daß er sich bei seinem älteren Bruder Philip ausgebildet hat und ihm sogar hilfreich an die Hand ging; anders ist die bedeutende Anzahl der Bilder Philip's, die ja mit außerordentlicher Feinheit und zeitraubender Detailbehandlung gemalt sind, kaum erklärlich. Auch hat er manche Ähnlichkeit mit ihm und hat scheinbar dieselben Studien gemacht, nur ist er im Tone stets dunkler und schwerer und erreicht nie den Silberton, das blendende Colorit seines Bruders. Er hat übrigens sehr viel nach ihm copirt, und viele seiner Bilder gehen unter Philip's Namen.

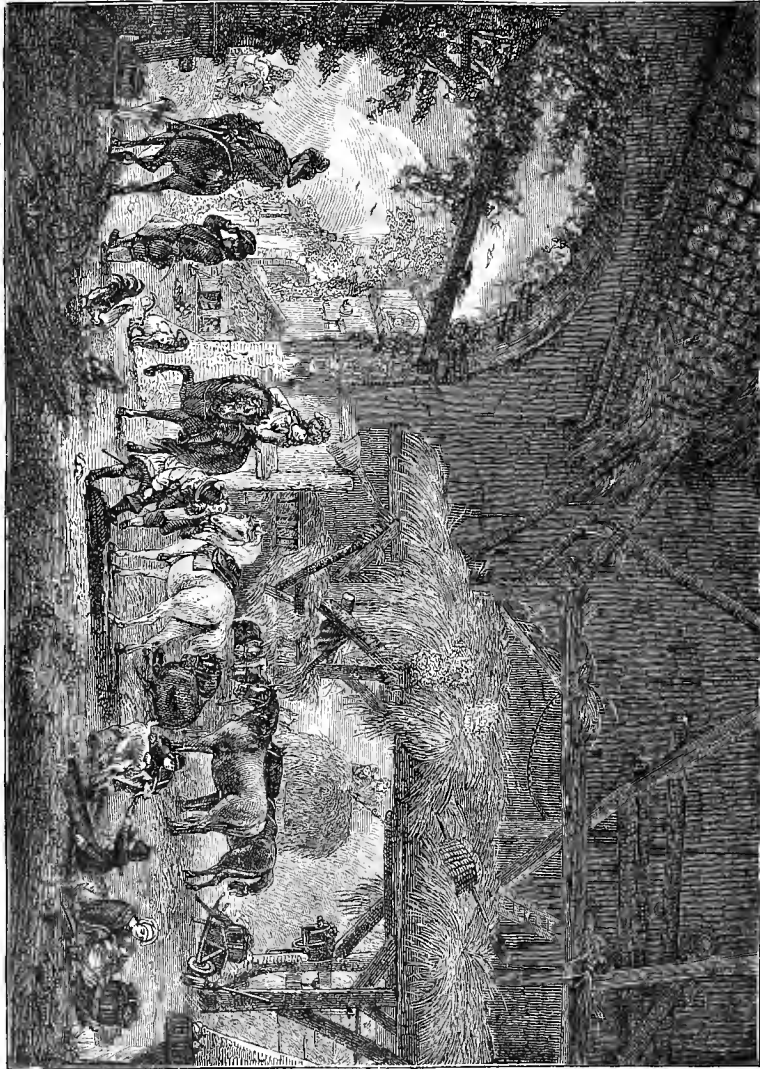
Im Jahre 1646 erscheint er in der Harlemer Gilde. Am 2. August 1654 verheirathete er sich; am 20 Juni 1655 ward ihm eine Tochter, am 6. März 1657 ein Sohn geboren. In späteren Jahren scheint er in Paris gewesen und auch im Auslande, angeblich 1668, gestorben zu sein.

Im Louvre sowol als in Kopenhagen und Braunschweig sind von seiner Hand große figurenreiche Compositionen, Ansichten von Paris, von der Porte de Nesle



und vom Pont neuf. Das Bild in Paris ist aus dem Jahre 1654; alle drei Bilder aber zeigen eine Manier, die der seiner früheren Jahre ganz fremd ist, und erinnern in der Behandlung der Figuren eher an Callot als an irgend einen anderen Meister.

Außerdem besitzen Amsterdam, das Berliner Museum, die Pinakothek in

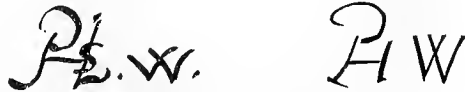


Der Pferdestall. Gemälde von Philip Wouwerman.

München, die Galerien Cassel, Brüssel, Stockholm, Augsburg, die Eremitage in Petersburg und die Akademie in Wien Bilder von seiner Hand, welche übrigens weit seltener sind als die seines berühmteren Bruders.

Der jüngste der Brüder endlich, Jan, getauft am 30. October 1629, erscheint im Jahre 1655 in der Gilde und starb in den letzten Tagen des Novembers 1666. Er hat Landschaften, Ansichten von Kanälen, weite Ebenen oder Winterlandschaften mit Staffagen von Pferden und Figuren gemalt. Bilder von ihm gehören

zu den Seltenheiten. W. Bürger ist der Ansicht, daß er sich nach der letzten Manier des Wynants gebildet habe und glaubt, daß seine Bilder meist auf dessen Namen gehen, sowol wegen der Aehnlichkeit des Stils als der des Monogramms: I. W. Diese Ansicht kann in so fern richtig sein, als Jan Wouwerman sich möglicher Weise nach Wynants' Bildern geschult haben mag, schwerlich aber nach den Bildern seiner letzten Periode, welche Jan Wouwerman gar nicht erlebte.



Signaturen von Philip Wouwerman.



## Paulus Potter.

Geb. in Enkhuyzen 1625; gest. in Amsterdam 1654.

Th. van Westrheene, der Biograph Jan Steen's und Paul Potter's, hat mit der im Jahre 1867 veröffentlichten Biographie des Letzteren so ziemlich das ganze diesen Künstler betreffende Material mit einer Gründlichkeit erschöpft, daß wenig mehr darüber vorzubringen bleibt. Es ist seitdem nichts Neues über diesen größten Thiermaler Hollands geschrieben und kein Dokument mehr zu Tage gefördert worden, welches geeignet wäre, neues Licht über seinen Lebensgang zu verbreiten. Es ist daher billig, wenn wir dem Gange seiner Auseinandersetzungen folgen, soweit dies der beschränkte Raum hier gestattet.

Man hat in Ermangelung besseren Wissens Potter bis auf die jüngste Zeit als ein spontanes Talent betrachtet, als ein Genie, welches, abgesehen von einer auf die Kunstgriffe des Handwerks beschränkten Schule, die er bei seinem Vater durchgemacht hatte, lediglich durch sich allein zu jener hohen Stufe auf dem Gebiete der Kunst gelangte, welche ihm heute noch eingeräumt wird. Man glaubte hierbei von ganz ähnlichen Voraussetzungen ausgehen zu können, wie wir dieselben bei dem Landschaftsmaler Jacob Ruysdael selbst annehmen zu können glauben. Bei Paul Potter scheint dies aber in Wahrheit doch nicht zutreffen zu wollen, schon aus dem Grunde nicht, weil die korrekte Zeichnung und anatomisch richtige Darstellung eines der selbständigen Bewegung fähigen Körpers nothwendig einer Schule bedarf.

Von diesem Gesichtspunkte scheint auch Westrheene ausgegangen zu sein, wenn er gleichwol unterlassen hat, ihn besonders zu kennzeichnen.

Er nimmt zunächst zwei Künstler Albert Klonp und Dirk Raphaelsz Camp-

huyzen, die in der Regel als Potter's Schüler oder Imitatoren betrachtet werden, als seine Vorläufer in diesem Genre der Thiermalerei an, gesteht aber indirekt zu, daß der Nachweis eines Lehrverhältnisses für Paul Potter weder bei dem einen noch bei dem anderen Künstler zu erbringen ist.

Was Albert Klomp betrifft, einen Maler, der allerdings holländische Viehstücke, wie z. B. einzelne Rinder, Ziegen und Schafe mit irgend einer unbedeutenden Staffage, aber auch italienisirende Landschaften mit Ruinen u. dgl. malte, so ist der Zeitraum, durch welchen seine Thätigkeit nach den verschiedenen Angaben begrenzt erscheint, ein derartiger (1602—1680), daß es unmöglich ist, daß ein Menschenleben hierfür genüge.

Die Verfasser der »Geschiedenis«, van Eijnden und van der Willigen, haben nach ihrer eigenen Angabe mit den Jahren 1602 und 1603 datirte Bilder von der Hand eines Albert Klomp selbst besessen; ein im Jahre 1685 auf der Auction van der Linden van Slingeland zu Dordrecht verkauftes Bild soll 1632 datirt gewesen sein. Die Sammlung des Grafen Moltke zu Kopenhagen besitzt ein 1663 datirtes Werk; die drei Bilder im Museum van der Hoop, sowie das kleine Viehstück der Pariser Auction vom 16. März 1876 sind undatirt, und der Katalog des Museums van der Hoop gibt das Jahr 1680 als Durchschnittsjahr der Thätigkeit des Künstlers an. Er folgt in dieser Angabe Smith, dem Verfasser des *Catalogue raisonné* (V. S. 165), der seine Behauptung übrigens weiter nicht begründet. Es liegt wol auf der Hand, daß ein um das Jahr 1680 thätiger Künstler kaum der Sohn, sondern im besten Falle der Enkel jenes um das Jahr 1602 thätig gewesen sein dürfte, und daß bei dem letzteren, da Potter im Jahre 1654 starb, nicht einmal ein direktes Lehrverhältniß mit Sicherheit anzunehmen wäre. Jedenfalls sind wir noch lange nicht so weit, um hier ein entscheidendes Urtheil fällen zu können, und so lange man die beiden, allerdings etwas unwahrscheinlichen Bilder van Eijndens mit den Jahreszahlen 1602 und 1603 nicht wieder gesehen hat, ist man auch nicht in der Lage anzugeben, ob der Meister der Galerie Moltke derselbe oder ein anderer ist. Bryan-Stanley setzt — wir wissen allerdings auch nicht warum — seine Thätigkeit in die Jahre 1602—1622; die uns bekannten deutlich bezeichneten aber undatirten Bilder des Meisters verrathen einen mäßig talentirten Maler dritten — ja vierten Ranges, welcher der Schule Albert Cuyp's wie jener Paul Potter's gleich nahe zu stehen scheint.

Viel verwickelter noch ist das Verhältniß der Künstlerfamilie Camphuyzen. Hier erscheint zunächst der Maler Dirk Rafaelsz Camphuyzen, geb. im Jahre 1586 zu Gorkum, gestorben den 9. Juli 1626 zu Dokkum in Friesland (nach der Inschrift auf seinem Grabe am 9. Juli 1627). Die Erinnerung an seine künstlerische Thätigkeit ist in seinem Vaterlande ungeachtet des Umstandes, daß er nur vor seinem zwanzigsten Jahre, also ungefähr vor 1606, gearbeitet haben mag, durch seine spätere Berühmtheit als religiöser Dichter und Theolog lebendig erhalten worden, während die Erinnerung an vier andere Maler dieses Namens vollständig verwischt und ausgelöscht ist, obgleich die Letzteren lebenslänglich Maler von Beruf gewesen zu sein scheinen.

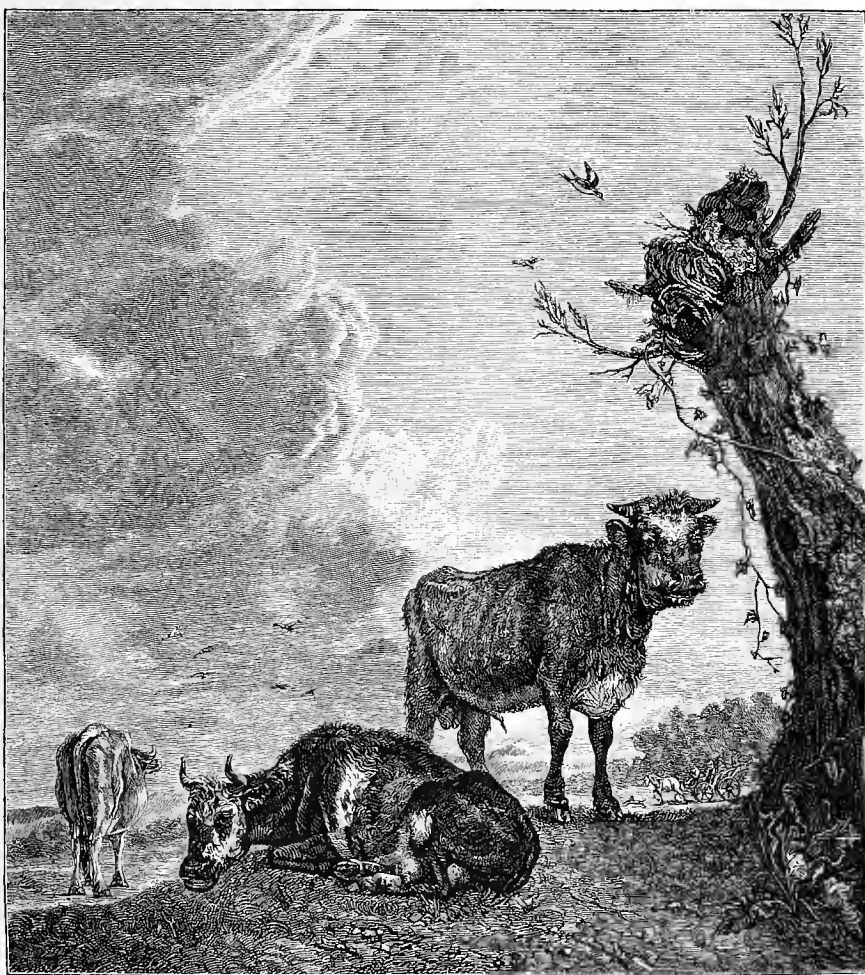
Diesem Dirk Rafaelsz ist gewiß kein wie immer gearteter Einfluß auf Potter zuzuschreiben, da er zur Zeit der Geburt des Letzteren starb; übrigens sind uns auch keine Bilder seiner Hand erhalten, und die ihm zugeschriebenen gehören gewiß anderen Gliedern seiner Familie an.

Ueberdies werden zwei Söhne seines Bruders Govaert Rafaelsz (geb. um 1576) und zwar Rafael, geboren im Jahre 1598, und Joachim, geboren um 1602, sowie zwei seiner eigenen Söhne: Godofridus (Govaert), begraben am 4. Juli 1674, und Rafael, begraben am 6. Juni 1691, als Maler genannt. Es würde sich nun darum handeln, die uns mit dem Namen Camphuyzen überlieferten Bilder, die in der Regel als Dirk Rafaelsz Camphuyzen, von dem sie gewiß nicht sind, ausgegeben werden, mit Sicherheit auf die genannten vier Maler: Rafael Govaertsz, Joachim Govaertsz, Govaert Dirksz und Rafael Dirksz aufzutheilen und denjenigen herauszufuchen, der zu Paul Potter in innigeren Beziehungen gestanden hat; eine Aufgabe, die weit schwieriger ist, als es auf den ersten Blick scheint. Es ist bisher nur gelungen, zwei Maler, einen Rafael und einen Govaert, zu unterscheiden.

Von dem Ersteren rühren gewisse Mondschein- und Nachtlandschaften her, deren eine, »R. Camphuyzen« bezeichnet, sich in Schleifshelm befindet (N. 156). Diese sind allerdings in van der Neer's Weise gehalten, aber, weit entfernt von dessen Goldbraun, haben sie einen mehr chokoladefarbenen Ton, der an gewisse Bilder des alten Cuyp erinnert. Westrheene ist der Ansicht (S. 117 u. 118), daß dieser Maler Rafael als ein Nachahmer Aart's van der Neer, der nach dem Dafürhalten Westrheene's um 1660 blühte, jünger sei als dieser. Wir haben aber bereits oben nachgewiesen, daß die Blüthezeit van der Neer's, der nach Houbraken erst in späteren Jahren malte, nach datirten Bildern schon um das Jahr 1643 zu constatiren ist, daß es sonach aus diesem Grunde noch wahrscheinlicher wäre, diesen Rafael, übereinstimmend mit der Vermuthung Westrheene's, für den Sohn Dirk's zu halten, der am 6. Juni 1691 starb. Ungeachtet dessen können wir uns aber dieser Ansicht aus guten Gründen nicht anschließen und halten diesen Rafael für keinen Nachahmer van der Neer's, sondern für den älteren Rafael Govaertsz Camphuyzen, der im Jahre 1598 bereits geboren wurde, und den wir als in irgend welchen näheren Beziehungen zu dem alten Cuyp stehend ansehen müssen. Es ist allerdings möglich, daß die Zukunft uns eines Besseren belehren kann, aber darüber sind wir einig, daß dieser Rafael, er mag der ältere oder der jüngere dieses Namens sein, mit Paul Potter gar nichts zu thun hat.

Es bleibt noch Govaert Dirksz Camphuyzen, ebenfalls aus Gorkum, der am 9. Februar 1647, 23 Jahre alt, zu Amsterdam heirathet, und somit im Jahre 1624 geboren wurde. Dieser ist seiner künstlerischen Erscheinung nach bereits mit ziemlicher Sicherheit festgestellt und ein von den Liebhabern theuer bezahlter, ganz ausgezeichneter Thiermaler, der so bedeutende Vorzüge besitzt, daß es sehr verzeihlich erscheint, wenn noch manche seiner Bilder unter dem Namen Paul Potter's die Galerien schmücken. Zu den bereits bekannten Werken dieses interessanten und eigenthümlichen Meisters erwähnen wir hier noch: das Innere eines Stalles, ein Bild, welches auf der Auction Lippmann-Liffingen im März 1876 in Paris für 6720 Frs. an das Brüsseler Museum verkauft wurde. Es ähnelt im Gegenstande sehr dem Bilde bei Ruhl in Köln und einem anderen, welches auf der Auction van der Pals mit 655 fl. figurirt und welches, wie jenes, in einem Stalle eine Bauerndirne vorstellt, der ein Bauer etwas handgreifliche Liebesbezeugungen erweist; links ein liegendes und ein stehendes Rind; nur ist die dritte Figur auf dem Bilde der Auction Liffingen nicht wie auf jenem bei van der Pals eine Frauensperson, sondern ein Bauer, der das Tête-à-tête der Beiden belauscht. Von derselben Hand ist der Camphuyzen der königlichen Galerie in Kopenhagen; es

ist wieder derselbe Gegenstand mit einer anderen Variation; auch hier dieselben Rinder und auch hier die eigenthümliche Erscheinung, daß der Maler die ganze obere Hälfte des Bildes für die Konstruktion des Bretterplafonds des Stalles verwendete. Dieses Bild ist nach der Angabe des Katalogs vom Jahre 1875 mit G. I. Camphuyzen signirt, welche Bezeichnung als Joachim Govaertsz gelesen werden könnte, und wir hätten sonach in diesem Meister den im Jahre 1602 ge-



Gemälde von P. Potter. Galerie im Buckingham-Palace.

borenen Neffen des Dirk Rataelsz. vor uns. Wir waren nicht in der Lage, das vom Kataloge mit einem Fragezeichen begleitete Monogramm näher zu untersuchen, aber jedesfalls ist damit auch die von Westrheene und W. Bürger mit P. T. Camphuyzen gelesene Bezeichnung dieses Bildes entweder auf diesen Joachim oder auf den obigen Govaert zurückgeführt.

Beide Bilder sind im tiefen goldbraunen Tone gehalten, von größter Naturwahrheit der Darstellung und von ungewöhnlicher Treue in dem Beiwerk.

Es ist möglich, daß von der Hand ebendesselben Meisters der große Potter der Galerie zu Cassel herrührt, den Bryan-Stanley und Smith dem Dirk Rafaelsz. zuschrieben und den Bürger für einen Govaert Camphuyzen erklärte. Dieser Bauer mit dem derben, brutalen Lachen, die Bäuerin mit der damit harmonirenden Physiognomie, beide Figuren, strotzend von Leben und Uebermuth, ja karrikirt aufgefaßt, mögen demselben Geiste entsprungen sein, der die Figuren in den beiden obengenannten Bildern erfunden, und der eine derbe humoristische Ader verräth, welche bei Potter nicht nachzuweisen ist. Daneben bildet in all' seinen Bildern das ruhig daliegende wiederkäuende Rindvieh einen schlagenden Contrast zu den Figuren, in welchen er launige Züge, die einen feinen Satiriker verrathen, nie anzudeuten unterläßt. Wenn Houbraken berichtet, daß Dirk Rafaelsz. Camphuyzen einen Sohn hatte, der Maler gewesen, von dem man aber nichts Gutes sagen hörte, so scheint es uns fast, daß er diesen Govaert gemeint habe, dessen Talent und Humor gerade nicht derart gewesen sein mögen, daß sie ihn tagelang ruhig vor der Staffelei sitzen ließen.

Wir haben bereits erwähnt, daß Govaert Camphuyzen um das Jahr 1624 geboren ist, somit um ein oder zwei Jahre älter wäre als Potter; ob nun Govaert bei dieser Jugend und bei der constatirten Frühreise Potter's auf dessen Entwicklungsgang von irgend welchem Einflusse gewesen sein kann, wollen wir dahin gestellt sein lassen; es läge viel näher zu glauben, daß er von Potter selbst irgend welchen Einfluß erfahren, obgleich unsere persönliche Ueberzeugung die ist, daß er eine ganz andere Schule, die mit jener Potter's gar nichts gemein hat, durchgemacht habe.

Wir können somit Potter's Entwicklungsgang mit ziemlicher Sicherheit als weder von Klomp noch von einem der Camphuyzen beeinflusst ansehen und behaupten, daß weder Klomp noch Camphuyzen Potter's Lehrer waren. Wenn man dieser Negative gegenüber aber auf die Natur als die alleinige Lehrmeisterin unseres Künstlers hingewiesen hat, so ist man auch darin wieder zu weit gegangen. Gewiß war sie sein Vorbild; das alleinige aber schwerlich.

Schon in seiner Vaterstadt Enkhuyzen, damals noch nicht die unbedeutende Stadt von 5000 Einwohnern, die es heute ist, sondern ein mächtiger Stapelplatz des Handels, der 40,000 Einwohner zählte und ein halbes Tausend Schiffe jährlich auf den Heringsfang ausschickte, mögen die heerdenreichen Wiesenländer dem jungen Potter zuerst den Impuls gegeben haben, sich auf die bildliche Darstellung jener Objekte zu werfen, die sich unmittelbar und überall seinen Augen darbieten und von deren fortwährendem emsigen, ja ängstlichen Studium seine Skizzenbücher im Berliner Museum ein so glänzendes Zeugniß geben. In dieser Stadt ward Potter im Jahre 1625 geboren. Houbraken hat uns ziemlich genau über ihn unterrichtet, und Westrheene veräußt es auch nicht, dem unschätzbaren Künstlerbiographen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und seine viel gelästerte Glaubwürdigkeit in soweit zu rehabilitiren, daß er die Beweise für die Richtigkeit der Erzählung Houbraken's beibringt und seine Irrthümer und Ungenauigkeiten als leicht verzeihliche erscheinen läßt.

Sein Vater Pieter Simonsz Potter gehörte einer angesehenen Familie an und heirathete am 18. September des Jahres 1622 Aechtie Paulusdochter. Das erste am 17. Sept. 1623 getaufte Kind war eine Tochter, am 20. November 1625 wurde Paulus getauft. Am 14. Oktober 1631 erkaufte Pieter Potter das Bürgerrecht



zu Amsterdam. Dort scheint er in der Breefstraat, einer Gasse, in welcher auch Rembrandt wohnte, seinen Aufenthalt gehabt zu haben, da seine erstgeborene Tochter, die ältere Schwester Pauls, am 20. Juli 1640 von dort aus heirathete.

Pieter Potter war Maler, aber nach Houbraken kein bedeutendes Talent. Es sind uns Bilder von ihm, sowie auch angeblich Werke eines jüngeren Sohnes gleichen Namens überliefert worden, die noch nicht endgiltig von einander geschieden sind. Jene »P. Potter F. 1636« bezeichnete Vanitas der Suermondt-Galerie dürfte zweifelsohne von dem Vater herrühren, und es liegt sonach die Annahme nahe, daß außer der Mutter Natur auch der Vater des begabten Sohnes Lehrer gewesen. Ferner haben van Eijnden und van der Willigen aus einem Notizbuche des Malers Jacob de Weth zu Harlem die dort vorgefundene Bemerkung veröffentlicht: Im Jahre 1642 den 12. Mai kam P. Potter zu mir in die Schule für 8 pouden jährlich. Es fragt sich hier nun freilich, ob dieses P. den Sohn Paul oder den Sohn Pieter bezeichnen soll? Auch ist die Glaubwürdigkeit dieser Schriftsteller in diesem Falle zweifelhaft; somit mag die Sache auf sich beruhen.

Jedem Besucher von Gemäldegalerien sind gewisse Thierstücke bekannt, welche in der Regel den Namen Paul Potter's tragen oder doch als »Schule Paul Potter's« und »nach Paul Potter« bezeichnet werden, die aber die Hand eines älteren Meisters als Potter verrathen. Die Behandlung des Viehs auf diesen Bildern ist so einzig und charakteristisch, daß dieser Meister, einmal erfasst, nicht mehr zu verkennen ist.

Eines der ausgeprägtesten Bilder dieser Klasse befindet sich seit Jahren in dem XVI. Cabinet der Pinakothek in München, in dem sogenannten van der Werff-Zimmer über der Thüre, und ist weder mit einem Namen bezeichnet, noch in den Katalog aufgenommen. Links auf dem Bilde lagert eine braune Kuh nach rechts gewendet, über ihr zwei häßliche Rinder und zwei Ziegen, rechts eine Ziege, an deren Euter ein Zicklein trinkt. Im Hintergrunde treiben ein Schäfer und eine Schäferin mehrere Kühe und Schafe nach rechts. Die Tracht dieser beiden Figuren ist charakteristisch für den Meister. In der Mitte befindet sich ein dürftiger Baum, links eine Erderhöhung und ein stehender Baumstamm. Auf den fernliegenden Bergen ist ein Gebäude sichtbar. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß dieses Bild mit den grotesken Rindern von der Hand eines Malerradirs herrühre, der nach seinen Blättern C. G. Blecker heißt. Seine Radirungen, deren Figuren sich eben so wenig wie diese Rinder und Ziegen durch Schönheit oder ideale Formen auszeichnen, verrathen dagegen eine bis an die Häßlichkeit grenzende Naturtreue und eine ungewöhnliche Meisterschaft und Sicherheit in der Führung der Nadel. Vier von seinen Radirungen sind bezeichnet C. G. Blecker 1638, vier andere C. G. Blecker 1643, andere sind undatirt. Sie behandeln Scenen des alten Testaments, nicht ohne reiche Staffage von Thieren aller Art, oder gutes holländisches Vieh, Rinder, Schafe, Pferde in landschaftlicher Umgebung. Ein bedeutender Fortschritt namentlich zum Realismus der Auffassung wird in den Blättern vom Jahre 1638 auf 1643 bemerklich. Die Figuren im phantastischen orientalischen Kostüme machen echten Bauern holländischer Abkunft Platz, wie sie Paul Potter gemalt hat und wie wir sie heute noch in Holland finden.

Es ist hier nicht der Ort, zu erörtern, in welcher Beziehung dieser Radirer C. G. Blecker zu den Malern G. Bleckers, J. Caspar Bleckers und D. Bleckers steht. Wenn wir aber von diesem C. G. Blecker überhaupt kein Bild hätten, so wäre die Art und Weise seiner Handhabung der Radirnadel Beweis genug, daß wir es



mit einem »Peintre-graveur« zu thun haben, und es unterliegt keinem Zweifel, daß dieser Radirer G. Blecker auch als Thiermaler, resp. Landschaftler auftreten muß, auch wenn er uns als solcher nicht überliefert worden wäre. A. van der Willigen hat uns aber dokumentarisch verbürgt, daß ein Maler Gerrit Claesz. Blecker oder Bliecker im Jahre 1640 in den Gildenbüchern zu Harlem erscheint, und daß er am 6. Februar 1656 in der Kirche St. Bavon begraben wurde. Ampzing nennt ihn einen guten Landschaftler und auch guten Porträtmaler.

Dieser Gerrit Claesz. Blecker dürfte der Wahrscheinlichkeit nach der Lehrer Paul Potter's sein. Es geht dies zunächst aus den beiden Radirungen Potter's aus dem Jahre 1643 und 1644 hervor, welche die einzigen sind, in denen er noch das von Blecker fast durchweg beobachtete, auch auf dem oben erwähnten Bilde der Pinakothek beliebte diagonale Arrangement der Landschaft nachahmt. In kurzer Zeit hat Potter diese Manier für immer verlassen.

Die charakteristische Auffassung des Viehs bei Blecker hat so viel Aehnlichkeit mit jener Potter's, daß wir es ganz begreiflich finden, daß Bilder des Ersteren oft auf den Namen des Letzteren gehn. Aber auch die technische Behandlung verräth charakteristische Uebereinstimmungen. Der feinkörnige Auftrag der Farbe, der die Bildfläche Potter's wie mit feinem Sande bestreut und abgerieben erscheinen läßt, findet Analogien in dem Farbenauftrage bei Blecker. Der Umstand aber, der uns als der entscheidendste erscheint, ist der Mangel jeglichen Helldunkels in den Bildern Beider. Die Gemälde Potter's wie die Blecker's sind stets gleichmäßig in hellem Tageslicht gehalten.

Daß aber Blecker bereits im Jahre 1638 und gewiß auch später in der Lage war, dem jungen Potter das zu lehren, wodurch dieser in Wahrheit groß und bedeutend wurde, das ist eine genaue Kenntniß des Baues thierischer Körper und eine meisterhafte Führung der Radirnadel, daran wird Niemand zweifeln, dem die Radirungen Blecker's bekannt sind.

Am 6. Aug. 1646 wurde Potter Mitglied der Lucasgilde von Delft; im Jahre 1649 aber siedelte er nach dem Haag über und wurde nun in die dortige Gilde aufgenommen.

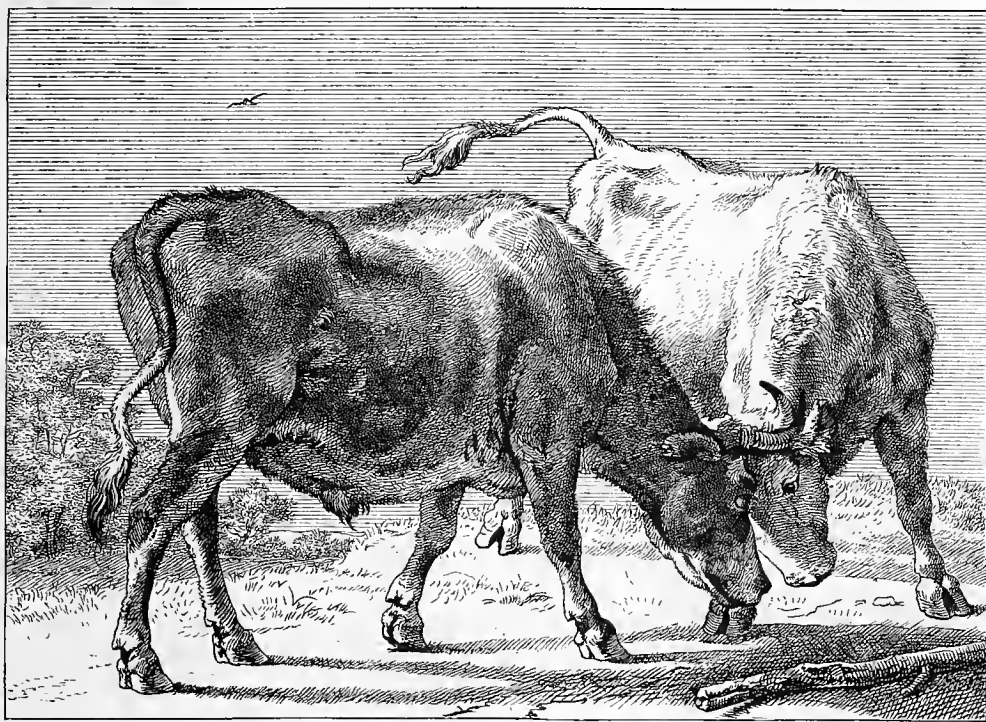
Die interessanten Untersuchungen Westrheene's haben den Nachweis geliefert, daß Potter im Haag auf der Nieuwe Bierkaade in dem Hause van Goyen's als Nachbar des Bauunternehmers Claes Dircksz. Balckeneynde wohnte. Freundschaftliche Beziehungen zwischen beiden Malern dürfen demnach, wenn sie uns auch durch kein Dokument verbürgt sind, wol angenommen werden, und ebenso darf auch das freundschaftliche Verhältniß als die Urfache der baldigen Ehe Potters mit Adriana Balckeneynde, der ältesten Tochter des oben erwähnten Bauunternehmers, angesehen werden.

Potter war verhältnißmäßig früh berühmt und gesucht. Der Graf Johann Moriz von Nassau, seit dem Jahre 1647 im Namen des Kurfürsten von Brandenburg Gouverneur von Cleve, scheint ihn schon damals, noch mehr in den Jahren 1650 und 51, als er längere Zeit im Haag zubrachte, begünstigt und besucht zu haben, und mit ihm interessirten sich viele Cavaliere des Landes für den Künstler. Die Gemahlin Friedrich Heinrich's, des Stadthalters der Niederlande, die Prinzessin Amalia von Solms, beehrte ihn schon damals mit Bestellungen. Er malte für sie eines seiner berühmtesten Bilder, welches aber in Folge der ungezwungenen Haltung, welche eine Kuh auf demselben zur Schau trug, mißfiel, und als ein für eine Dame wenig passender Zimmer Schmuck von der Prinzessin zurückgewiesen wurde.

Diefes Bild kam nach mannichfachen Schickfalen im Jahre 1815 für den Preis von 190,000 Frs. in den Befitz des Kaifers Alexander von Rußland und befindet sich mit noch elf anderen Werken des Meifters, darunter feinen bedeutendften, jetzt in der Eremitage zu Petersburg. Es ift vom Jahre 1646; nach der Angabe Smith's, welche die wahrſcheinlichere ift, von 1649.

In einem wie in anderem Falle ift es ein Beweis, daß Potter als Künftler fehr früh Anerkennung und Werthſchätzung fand.

Die Geſchichte erzählt uns aber, daß der ehrfame Bauunternehmer Balckeneynde, deffen biederbe Phyfiognomie uns ein Bild feines Zeitgenoffen Jan de Rave-



Die beiden Bullen. Radirung von Paulus Potter.

ſtein im Haag erhalten hat, nicht ganz der Anſicht der Kunſtkenner geweſen ſei, und ſich der Werbung Potter's um ſeine Tochter Adriana mit den Worten widerſetzt habe: „Wenn er noch Menſchen malen würde, meinethalben, aber ein Thiermaler!“ Dies ſcheint jedoch weder Potter noch er ſelbſt ernſt genommen zu haben, denn am 3. Juli 1650 fand bereits die Hochzeit Paul's mit Adriana ſtatt. Man hat daraus den Schluß gezogen, daß dieſe Heirath „wider Willen des Vaters“ geſchah. Wir können dem zwar nicht beſtimmt widerſprechen, es ift aber aus mehreren Gründen unwahrſcheinlich; auch erſcheint der alte Claes Dircksz Balckeneynde am 9. Auguſt 1651 als Pathe ſeines Enkels; dieſes Kind, auf den Namen Pieter getauft, ſtarb bereits im nächſten Monate.

Aufreibende Arbeit, deren Früchte wir in einer bedeutenden Anzahl von Bildern aus den Jahren 1651—1652 finden, ſcheint die von Geburt an ſchwache

Gefundheit unseres Künstlers bald untergraben und die Keime eines tödtlichen Leidens zu rascher Entwicklung gebracht zu haben.

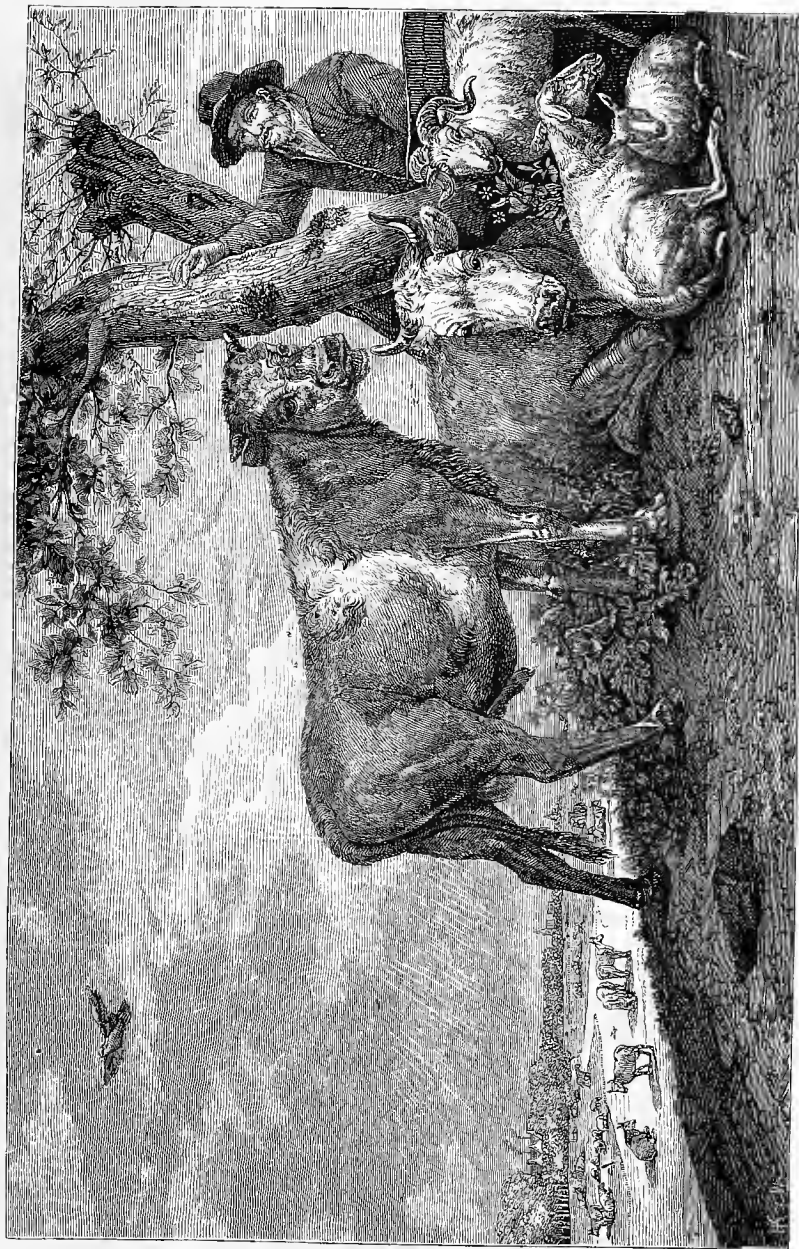
In den letzten Jahren seines Lebens verlegt er seinen Wohnsitz vom Haag nach Amsterdam, ob, wie behauptet worden, in Folge einer Untreue, auf der er seine Frau ertappt haben soll, ist sehr zweifelhaft. — Sein Bedenken erregender Gefundheitszustand und die abermalige Schwangerschaft der Gattin waren es vielleicht, welche die beiden Gatten veranlaßten am 2. Januar 1653 ein wechselseitiges Testament zu errichten, aus welchem hervorgeht, daß die Ehe noch damals, nachdem das erste Kind früh gestorben, kinderlos war. Wenige Wochen darauf am 23. Januar 1653 ward eine Tochter auf den Namen Dingenon getauft. Aber der Vater erlebte die Freude an diesem Kinde nicht mehr lange; schon am 17. Januar des folgenden Jahres ward er selbst begraben.

Sein Porträt von der Hand des Bartholomäus van der Helst im Museum des Haag, welches wir in Holzschnitt mittheilen, trägt mit dem Jahre 1654, aus welchem es datirt ist, wol nur das Datum seiner Vollendung und zeigt uns den Meister noch anscheinend thätig vor seiner Staffelei.

Seine Wittve scheint sich bald nach seinem Tode wieder zu ihrer Familie nach dem Haag begeben zu haben, denn wir finden sie dort im Jahre 1656 und am 10. Februar 1657, an welchem Tage auch ihr Kind Dingenon begraben wurde. Am 31. März 1661 verheirathete sie sich wieder mit Dirk van Reenen, einem Weinhändler und Wittwer aus dem Haag. Aus dieser Ehe ward am 15. August 1663 ein Sohn auf den Namen Paulus getauft, ein Name, der die Geschichte von der unglücklichen ersten Ehe Lügen zu strafen scheint. —

Westrheene, der das von Smith überkommene Verzeichniß der Werke Potter's einer neuerlichen Prüfung unterzogen, zählt 106, resp. 130—140 Bilder des Meisters auf. Doch auch seine Liste bedarf noch einer Revision, denn selbst unter diesen 106 angeblich constatirten Potter's sind einzelne zweifelhafte Werke, während andere echte Bilder unerwähnt geblieben sind. Man muß bei der Beurtheilung Potter's von der außerordentlichen Meisterschaft der Radirungen vom Jahre 1643 und 44 und der unglaublichen Vollendung seiner echten und unbezweifelten Bilder ausgehen, welche eine erstaunliche Kenntniß der thierischen Gestalt und Bewegung, ein feltenes Gefühl für Grazie und Eleganz, einen ausgesprochenen Sinn für Zartheit des Colorits und eine ungewöhnliche Virtuosität der Detailbehandlung zeigen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß dieser Künstler, der mit van Eyck'scher Delicateffe jede Flocke Wolle in dem Vlies seiner Schafe, jeden Halm im Grase darzustellen verstand, ohne kleinlich und ängstlich zu werden, unmöglich der Urheber so manchen Bildes sein kann, welches seinen Namen voll und deutlich trägt.

Man ist gewöhnt den Stier im Haag als ein Meisterwerk hinzustellen, aber wer Potter's Staffelei-Bilder mit Aufmerksamkeit gesehen, wird zu der Ueberzeugung gelangen, daß dieses, wie alle jene, in welchen Potter aus dem Rahmen des Kabinetbildes heraustret, auch im Entferntesten nicht mehr jenen bedeutenden Meister zeigt. Ganz denselben Eindruck hinterläßt das Reiterbild Dirk Tulp's und die große Bärenjagd im Museum zu Amsterdam. Er steht in Beiden an Lebendigkeit und Energie der Bewegung weit hinter ähnlichen Leistungen eines Fyt und Snayers zurück, während er doch in seinen kleinen Gemälden unübertroffen ist.



Der Stier. Gemälde von Paulus Potter. Galerie des Haag.

Schüler Potter's sind nicht nachweisbar. Als Künstler, welche sich an feinen Werken gebildet haben, werden Karel du Jardin, le Duc, Emanuel Murant, und vielleicht mit größerem Recht Marc de Bye genannt, der feine Nadel der Wiedergabe Potter'scher Zeichnungen fast ausschließlich gewidmet zu haben scheint.

Es ist für unseren Künstler charakteristisch, daß die Composition seiner Landschaften in der Regel ärmlich und dürftig ist, wie die Scenerie seines Vaterlandes. Es ist stets die holländische Ebene, über welche aus weiter Ferne ein unbedeutendes Gehöft und ein kleiner Kirchthurm herübersehen. Dabei ist er aber weit entfernt, auf die Behandlung des Terrains jene Meisterschaft zu verwenden, die Rembrandt, Ruysdael und Philip de Koning in solchen Fällen charakterisirt. Weit seltener wählt er den Wald zum Hintergrunde für seine Staffage, der in diesem Falle ein eigenthümliches Smaragdgrün zur Schau trägt, in welchem der Mangel des Schattens und Helldunkels noch auffälliger wird als in seinen Flachlandschaften. Seine ganze Meisterschaft ist eben auf die psychologische Darstellung des Thieres concentrirt, in der kein Maler mit ihm wetteifern kann. Er hat den Charakter des Rindes, des Schafes, des Schweines mit solcher Naturwahrheit aufgefaßt, wie die größten Porträtisten kaum die menschliche Physiognomie wiederzugeben wußten. Aber die häufige Wiederholung seiner Motive und seiner Gruppen verräth auch hier dieselbe Armuth der Erfindung wie seine Landschaften. Freilich wird dieser Mangel nur bei genauem Studium seiner Compositionen und auch dann nur augenfällig, wenn man Potter, wie er es nach seinem Range und seiner Bedeutung als Künstler beanspruchen kann, mit dem unererschöpflichen Genie eines Rubens, Rembrandt, Jan Steen und Ostade vergleicht.

*Paulus Potter*  
f. 1648

*P. Potter f. 1636*

*Paulus Potter*

Signaturen von Paulus Potter.



Handzeichnung von Berchem. Ehemalige Sammlung Pereire.

## Claes Pietersz Berchem.

Geb. in Harlem 1620; gest. in Amsterdam 1683.

Einer ganz anderen Richtung als die bisher betrachteten Landschaftler und Thiermaler gehört Claes Pietersz Berchem an, der bedeutendste Meister unter denjenigen, welche, ohne die naturalistische Auffassungsweise zu verlassen, doch dem heimathlichen Charakter bei der Wahl ihrer Motive untreu wurden und die Scenerie ihrer Landschaften nach Italien verlegten.

Berchem wurde im September des Jahres 1620 zu Harlem geboren und genoß den ersten Unterricht von seinem Vater Pieter Claesz, einem unbedeutenden und fast ganz unbekannten Stillebenmaler, der von einigen Biographen auch Pieter von Harlem genannt wird. Er selbst schrieb sich jedoch nur Pieter Claesz und führte den Namen Berchem noch nicht, wie dies van der Willigen auch documentarisch nachgewiesen hat. Nach den Trauungsregistern heirathete der Vater am 21. Mai 1617 Geertjen Hendricksdochter; das erste Kind aus dieser Ehe war ein Mädchen, Riekje, das zweite, am 1. Oktober 1620 getaufte, unser Claes Berchem. Houbraken, die Quelle aller späteren Biographen auch dieses Künstlers, nennt außer seinem Vater noch fünf andere Lehrer in der folgenden Reihe: Jan van Goyen, Nicolas Moyaert, P. Franz de Grebber, J. Wils und seinen „Neef“ Jan Baptist Weenix, ohne uns mitzutheilen, in welchem Alter, wie lange, und wo er bei jedem der Genannten gelernt habe.

Da van Goyen (1596—1656) bis 1631 in Leyden später aber im Haag anständig war, so dürfte wohl Berchem, von dem kaum anzunehmen, daß er vor seinem elften Jahre in die Lehre kam, nach 1631 bei ihm im Haag gelernt haben; Nicolas Moyaert dagegen, der um 1600 geboren sein muß, erscheint im Jahre 1630 als Mitglied der Lucasgilde in Amsterdam, wo er damals also anständig war und es noch 1638 sein mochte, als ihm der Magistrat dieser

Stadt die malerische Ausschmückung der Triumphpforten übertrug, die zur Feier des Besuches der Königin Maria von Medici errichtet wurden. Bei diesem ebenso interessanten als seltenen Meister, von dem kaum ein Dutzend Gemälde und etwa die doppelte Anzahl von Radirungen nachweisbar sind, dürfte sonach Berchem wahrscheinlicher Weise zwischen den Jahren 1631 und 1638 in Amsterdam gelernt haben. Von Pieter Franz de Grebber wissen wir nur, daß er 1632 in die Gilde zu Harlem trat; ob er seinen ständigen Aufenthalt in dieser oder einer anderen Stadt gehabt, ist uns nicht überliefert worden. Jan Wils, vielleicht derselbe, den Baldinucci Jan Vietz nennt (?), ist bezüglich seiner Lebenszeit auch erst von van der Willigen theilweise fixirt worden. Er trat 1628 in die Gilde zu Harlem und muß bereits vor 1670 gestorben sein, da in diesem Jahre seine Wittve in den Harlemer Steuerausweisen erwähnt erscheint. Nur sehr wenig Bilder sind von seiner Hand bekannt, darunter eines bei Hofrath Rost in Dessau, auf welchem die Staffage von der Hand Berchem's zu sein scheint. Er dürfte seinen Aufenthalt, abgesehen von längeren Reisen, dauernd in Harlem gehabt haben. Der letzte der genannten Lehrer Berchem's endlich, sein »Neef« Jan Baptift Weenix, ist der Angabe Houbraken's zufolge im Jahre 1621 zu Amsterdam geboren (nach Kramm's Berechnung im Jahre 1620), heirathete im Jahre 1639 die Tochter des Landschaftsmalers Gillis Hondekoeter, mit welcher er von da an angeblich vier Jahre lang in Utrecht lebte. Er war wohl der letzte Lehrmeister Berchem's und zwar wahrscheinlich während seines Utrechter Aufenthaltes.

Aus dem Gefagten ergibt sich, daß Berchem vermuthlich an vier verschiedenen Orten, im Haag, Amsterdam, Harlem und Utrecht, gelernt hat. Da er erst im Jahre 1642 Mitglied der Harlemer Gilde ward, so hat sich die letzte Lehrzeit bei Weenix vielleicht bis zu diesem Jahre ausgedehnt. Damals nannte er sich noch nicht Berchem sondern nur Claes Pietersz. Dem späteren Beinamen begegnet man zuerst auf Bilderfiguren aus dem Jahr 1644. Wenn vereinzelt dieser Name schon auf einem Gemälde aus dem Jahr 1640 (ehemalige Galerie Pereire, Kat. No. 112) angegeben wird, so beruht dies wohl auf einer falschen Deutung der letzten Zahl. 1670 wohnte er noch zu Harlem auf der Oudegracht; später aber siedelte er nach Amsterdam über, wo er am 18. Februar 1683 starb und am 23ten desselben Monats in der Westerkerk begraben wurde. Am 4. Mai fand die Auction seiner hinterlassenen Gemälde — eigene und fremde Arbeiten —, am 7. December die seiner Kupferstiche etc. statt.

Damit sind die authentischen Nachrichten über Berchem ziemlich erschöpft, und leider befindet sich keine darunter, die einen sicheren Aufschluß über den Ursprung seines Namens geben würde. Houbraken erzählt mehrere Versionen hierüber, die bei ihm selbst oder bei späteren Schriftstellern nachgelesen werden mögen. Ähnlichen Namengebungen begegnen wir noch bei vielen andern Künstlern, wie dem oben erwähnten Jacob Gerritze Cuyp, der als Vater des Albert Cuyp im Dordrechter Taufbuche vom Jahre 1605 auch nur Jacob Gerritze genannt wird und erst später mit dem Namen Cuyp erscheint, ohne daß uns gesagt wäre, wie er dazu kam. T. van Westrheene, der Verfasser der Biographien Jan Steen's und Paul Potter's, erklärt dies (Potter p. 40) bei einer ähnlichen Gelegenheit daraus, daß in den amtlichen Registern der ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts und wohl auch noch später, so wie in Privat-Urkunden, besonders aber in jenen der Provinz Nordholland die Familiennamen fast immer übergangen oder unerwähnt



geblieben sind. Man war eben der Meinung, daß man die betreffende Person zur Genüge gekennzeichnet habe, wenn man zu ihrem Taufnamen jenen des Vaters hinzufügte, so wie hier z. B. Claes Pietersz d. h. Pieters Zoon (Peter's Sohn).

Aber auch mit dieser Erklärung wissen wir noch nicht, auf welche Weise sowohl Cuyp wie Berchem zu ihren Namen gekommen sind. Am glaubwürdigsten klingt noch die Ansicht, welche Hendrik de Winter in seinem »Beredeneerde Catalogus« (Amsterdam 1767) der Radirungen Berchem's ausgesprochen, nämlich daß der Name von einem in Brabant unweit Antwerpen gelegenen Flecken Namens Berchem herrühre, der gerade so geschrieben wird, wie der Künstler selbst sich schrieb, und aus welchem möglicherweise seine Vorfahren, zur Zeit der Kriege, nach Holland ausgewandert



Italienische Landschaft. Gemälde von Berchem.

sein mögen. Diese Version klingt um so glaublicher, da sich bei näherer Untersuchung der Signaturen herausstellen dürfte, daß der Künstler selbst stets Berchem gezeichnet habe, und daß die Schreibart Berghem und Berighem wahrscheinlich nur auf irrthümlicher Lesart oder auf einem Falsifikate beruht. Uebrigens verband Berchem den Buchstaben C. seiner Signatur durch eine nach abwärts gehende Schlinge mit dem folgenden Buchstaben h, welche bei flüchtiger Betrachtung aus dem C in vielen Fällen ein g zu bilden scheint. Daher wohl die Lesart Berghem. Höchst befremdend ist dagegen die Signatur »C. Berrighem 1648« des großen Pastoraals im Haag (No. 9.) neben der ganz deutlichen Bezeichnung »Berchem 1647« auf einem Bilde in Amsterdam. (No. 22). Vielleicht aber ist der Name Berchem auch nur ein Künstlernamen, dem Maler aus irgend einem Anlasse beigelegt oder von ihm angenommen, wie dies bei vielen Künstlern, insbesondere bei solchen, welche Italien besucht hatten, der Fall gewesen ist.



Allerdings ist die Frage, ob Berchem in Italien gewesen, so sehr sie auch die Gemüther bereits beschäftigt hat, heute noch nicht urkundlich festgestellt. Seine Bilder freilich lassen darüber keinen Zweifel, denn Landschaften, wie die feinigsten, können nicht in der Phantasie des Künstlers allein entstanden sein; diese genaue Kenntniß italienischer Kostüme mit ihrer Staffage, — wir erinnern nur an die Toilette seiner Maulefel und an diese selbst, die wahrlich nicht auf dem holländischen Pflaster zu Hauße sind, — können ihm nicht im Traume erschienen sein, sondern derlei muß man mit eigenen Augen geschaut und mit eigenen Sinnen empfunden haben, um es ein ganzes Leben lang wieder und immer wieder zu malen; aber weil Houbraken von ihm nicht ausdrücklich erzählt, daß er Italien bereist habe, wagt keiner der späteren Biographen es zu behaupten, ja Descamps leugnet es positiv, und auch Nagler folgte dieser Ansicht.

Berchem aber war Naturalist durch und durch. In früher Jugend schon scheint er Italien besucht zu haben, und die dort empfangenen Eindrücke bewahrte er das ganze Leben hindurch, um schließlich, nachdem ihre unmittelbare Wirkung längst verblaßt war, mit denselben ein einseitiger Manierist zu werden. So hat er auch den zweifelhaften Ruhm für sich, so ziemlich der erste gewesen zu sein, der von der Natur ab auf die Manier lossteuert.

Der fachkundige Verfasser des Katalogs der Galerie Fesch behauptet, daß über einen längeren Aufenthalt Berchem's in Italien schon deshalb kein Zweifel obwalten könne, weil ein großer Theil seiner Bilder auf italienische Leinwand gemalt sei. Verhält sich dies wirklich so, dann könnte aus den Datirungen dieser Bilder auch der Zeitpunkt ermittelt werden, wann und wie lange Berchem dort gewesen. Aus seinen echt bezeichneten und nicht selten datirten Bildern läßt sich seine Manier von Jahr zu Jahr verfolgen mit Ausnahme der zehnjährigen Lücke von 1665—1675, für welche es wenigstens uns bisher nicht gelungen ist ein datirtes Bild zu finden. Wer uns auf diesem Wege begleiten will, der studire die Bilder Berchem's in folgender Reihenfolge: Belvedere in Wien 1644; Amsterdam 1647; Haag 1648; Dresden 1649; Buckingham Palace und Louvre 1650; Louvre 1653; Buckingham Palace 1655; Amsterdam, Mus. van der Hoop, Dresden und Grosvenor Galerie 1656; Pinakothek 1657; Haag und Dresden 1659; Haag 1661; Louvre 1664; Wien, Czernin, 1665; Kopenhagen 1675; Wien, Liechtenstein, 1678 und Belvedere 1680. Zwei Resultate ergeben sich aus der Prüfung dieser seiner Arbeiten leicht, nämlich daß seine in den früheren Jahren warme und harmonische Farbe später kalt schwer und bunt wird, und daß die Bilder mit lebensgroßen Figuren, wie deren im Haag, Rotterdam und Braunschweig je eines sich befindet, seiner frühesten Periode angehören müssen, denn sie zeigen eine akademische Steifheit, die er später abstreift.

Die Wahl seiner Gegenstände — zum Theil auch Landschaften mit mythologischer und historischer Staffage — beschränkt sich auf Darstellungen eines nicht idealisirten Schäfer- und Hirtenlebens.

In Beurtheilung seiner Familienverhältnisse sind wir auf die Erzählung Houbrakens angewiesen. Dieser sagt: Berchem hätte eine Tochter seines Lehrers Jan Wils geheirathet.

Wie wir bereits oben erwähnt haben, trat dieser Jan Wils im Jahre 1628 in die Gilde; im Mai des nächstfolgenden Jahres ward ihm ein Sohn geboren; von einer Tochter wissen wir bisher nichts Urkundliches, der Wahrscheinlichkeit nach

dürfte sie erst nach dem Jahre 1629 das Licht der Welt erblickt haben und wäre somit ungefähr 10 Jahre jünger gewesen als ihr späterer Gatte. Houbraken erzählt von ihr, daß sie habfüchtiger Natur war und den Künstler mit dieser Leidenschaft auch hinreichend gequält habe. Dieser Erzählung mögen Thatfachen zu Grunde liegen. Der Umstand, daß die ehrfame Wittib bereits am 4. Mai 1683, das ist ungefähr nur 10 Wochen, nachdem sich das Grab über ihrem Gatten geschlossen, seine nachgelassenen Bilder verkaufte, spricht nicht für eine



Günther Graf Rüdiger, K.A. Wien.

Der Mann auf dem Esel. Gemälde von Berchem.

pietätvolle Gefinnung, sondern verräth eher eine peinliche Ungeduld, möglichst bald die künstlerische Nachlassenschaft zu Gelde zu machen.

Leider gibt uns kein Document Aufschluß, wann Berchem diese wackere Hausehre gefreit haben mag, und wir kommen nur auf indirektem Wege zu einem Zeitpunkte.

Die Grosvenor-Galerie besitzt zwei Porträts von der Hand Rembrandt's, welche dort für Bildnisse Berchem's und seiner Frau gelten und wol unter dieser überlieferten Bezeichnung vor längerer Zeit erworben sein mögen. Es sind Gegenstücke, aber dem Anschein nach aus verschiedener Zeit. Das eine stellt einen Mann im

ungefähren Alter von 40 Jahren vor mit Schnurr- und spitzem Kinnbart und reichem Haarwuchs. Er trägt einen breitrempigen Hut und einen glatten weissen umgeschlagenen Kragen. Das Gemälde müßte, wenn es ein Bildniß Berchem's wäre, ungefähr um das Jahr 1660 gemalt sein. Smith, welcher es unter No. 282 beschreibt sagt: es ist das Porträt Berchem's im ungefähren Alter von 56 Jahren; es müßte sonach ungefähr im Jahre 1676, also 7 Jahre nach Rembrandt's Tode gemalt sein. Dies mag aber dem Verfasser des »Catalogue raisonné« nicht gegenwärtig gewesen sein; um so interessanter ist es, die Wandlungen zu beobachten, welche dieser Typus eines Porträt Berchem's durchgemacht hat.

Die älteste, uns bekannte Reproduktion des Bildes ist ein Schwarzkunftsblatt von B. Richards aus dem Jahre 1766. Hier führt es noch nicht den Namen Berchem's, den der Verleger Spilsbury gewiß hinzugefügt hätte, wenn das Bild damals schon unter diesem Namen bekannt gewesen wäre. Auch scheint es damals noch im Handel und noch nicht im Besitze des Lord Grosvenor gewesen zu sein.

Auf diesem Blatte macht das Porträt sehr wohl den Eindruck eines 56 Jahre alten schwarzgalligen Mannes; auf dem Stiche von Schiavonetti dagegen ist er schon bedeutend jünger, und der dazu gehörige Text nennt ihn ungefähr 30 Jahre alt. Ebenso alt erscheint er auf der Lithographie von Hamburger; — noch jünger auf der Illustration des Galerie-Kataloges der Grosvenor-Galerie. Smith bemerkt noch, daß ein zweites, diesem Porträt Berchem's entsprechendes Bild von Dupuis gestochen wurde. Dieser Stich hat auch allerdings große Aehnlichkeit mit Berchem's Bildniß, der Mann aber hat hier kurzgeschornes Haar und ein viel mehr markirtes Gesicht. Es ist der berühmte sog. »Doreur« der Galerie Morny, vom Marquis Salamanca für 155,000 Frs. gekauft.

Weit bedenklicher noch ist das als Porträt der Frau Berchem's geltende Bild; dieses ist nach Waagen und Kramm 1644, nach Smith 1644 oder 1647, nach der Behauptung Westrheene's 1647 datirt. Wenn Berchem eine Tochter seines Meisters Jan Wils geheirathet hat, woran zu zweifeln wir keine Ursache haben, so dürfte diese, wie bereits gesagt, kaum vor dem Jahre 1629 geboren sein; es müßte das in Rede stehende Bild sonach das Conterfei einer 15jährigen, im besten Falle 18jährigen Person sein, während es in Wahrheit das einer ungefähr 40 Jahre alten Amsterdamerin ist. So sind leider aus den zwei schönen Porträts des Berchem'schen Ehepaars bei dieser Untersuchung zwei Bildnisse uns völlig unbekannter Personen geworden.

Berchem scheint vor dem Jahre 1650 geheirathet zu haben.

Der schon früher einmal erwähnte Quellenforscher A. Jal theilt in seinem Dictionnaire critique s. 201 aus den Begräbnisregistern des protestantischen Friedhofes Saints-Pères in Paris mit: daß ein Nicolas van Berglem, aus Harlem gebürtig, daselbst am 3. Januar 1672 gestorben und am 4. Januar beerdigt worden sei. Gabriel van der Leeuw, Maler, ein Vetter des Verstorbenen, und Jacob Knyft, ebenfalls Maler, erklärten, daß der Verstorbene ungefähr 22 Jahre alt gewesen sei.

Es ist kein Zweifel, daß dieser Nicolas kein anderer als ein ungefähr um 1650 geborener Sohn unseres Meisters sei, und daß Jal das alte Document nur unrichtig gelesen, wie ihm dies auch mit dem Namen des Zeugen Lecum widerfuhr; denn mit diesem ist offenbar Gabriel van der Leeuw, genannt de Lione, gemeint, der zu Dordrecht im Jahre 1643 geboren wurde und nach der Angabe Houbraken's viele Jahre in Paris und Italien gelebt hat. Er starb am 3. Mai

1688. Der andere hier genannte Zeuge, Jacob Knyff, war nach Houbraken ein Harlemer von Geburt (nach van der Willigen am 1. Januar 1640 geboren). Er lebte, wie aus dem Obigen hervorgeht, bereits im Jahre 1672 in Paris.

Passavant (S. 114) erwähnt, daß er in der Kunsthandlung der Gebrüder Woodburn ein Skizzenbuch von Berchem gesehen habe mit zahlreichen Studien in rother und schwarzer Kreide nach Thieren und Landschaften. Mehrere derselben, welche der Künstler selbst unvollendet gelassen, sagt Passavant, hat ein Kind, wol das des Malers, ganz nach Kinderweise ausgezeichnet. Vielleicht sind damit die einzigen künstlerischen Versuche dieses frühverstorbenen Sohnes des Meisters auf die Nachwelt gekommen.

Berchem hat ein reiche Schule gebildet, aus ihr stammen: Willem Romeyn um 1642; Jan Gerritzen 1657; Justus van Huyfum um 1665; Glauber (1646—1726); Karel du Jardin (1625—1678); Hendrik Mommsers (1623—1697); Jan van der Bent (1650—1690); Soolemaker, Claes Simonsz Schout und noch manche Andere. Als Staffagist erscheint er auf Bildern von Joris van der Hagen, Cornelis Poelenburg, Jac. Ruysdael, Jan Wils, Abraham Verboom, Jzaak Moucheron, Hobbema und Anderen. Seine Gemälde, seine Zeichnungen sowie auch seine Radirungen, deren eine der schönsten wir im Facsimile wiedergeben, werden mit hohen Preisen bezahlt.

*Berchem 1661*

Signatur von Claes Pietersz Berchem.

## Jan Weenix.

Geb. in Utrecht um 1640; gest. in Amsterdam 1719.

Eine Specialität ganz eigener Art und in feiner Sphäre unerreicht von Zeitgenossen und Nachahmern ist Jan Weenix, der Meister in der Darstellung todter Thiere, am berühmtesten durch seinen Lieblingsvorwurf, den unvergleichlichen todten Hasen, an dessen Fell man jedes einzelne Haar genau wahrnehmen kann, so daß man kaum begreift, wie der Meister selbst in diesem Gewirre feinsten Pinselstriche sich zurechtfinden konnte, ohne steif und unnatürlich zu werden. Der Vergleich mit einem Hasen von der Hand Fyt's zeigt in der augenfälligsten Weise den gewaltigen Unterschied in der Behandlungsweise der beiden Künstler, wie den der holländischen und der flämischen Schule überhaupt. Fyt's breiter Farbauftrag ist auf die Wirkung aus der Ferne berechnet, während Weenix denselben Totaleindruck mit der peinlichsten Behandlung des Details zu erzielen weiß und, auch in der Nähe betrachtet, noch an optische Täuschung glauben machen kann. Zu seinem Hasen gruppirt er in der Regel noch todtes Geflügel verschiedener Art: Pfauen, Schwäne, Fasanen, Rebhühner, Enten, daneben ein prächtiges Wehrgehänge, Jagdmesser, Flinten, dazu zuweilen einen das Ganze bewachenden Hund. Den Hintergrund bildet eine mit Hautreliefs geschmückte Urne oder Vase, die vor dunkelviolett oder braunrothem Vorhange steht, der auf einer Seite den Ausblick in einen Park gewährt. Oft contrastirt in der eigenthümlichsten Weise mit dem dunkelblauen Sammt des Vorhanges ein weißer Pfau oder ein Schwan, der mit derselben Virtuosität behandelt ist, wie der übliche Hasen; oder er malt größere Jagdstücke, lediglich decorativer Wirkung wie eine Reihe der herrlichsten, wandgroßen Bilder von feiner Hand in dem königlichen Schlosse zu Schleissheim die Säle schmückt. Ausnahmsweise behandelte er in seinen letzten Jahren auch Blumenstücke, bei welchen er aber in Ton und Farbe mit den Berühmtheiten der holländischen Schule auf diesem Gebiete nicht concurriren kann.

All diese Vorwürfe aber, mit welchen der Name Weenix fast untrennbar verknüpft erscheint, sind die Sphäre seiner ausgeprägten Individualität und seiner Glanzperiode; das leuchtende Colorit, die Delicatesse der Ausführung und die Naturwahrheit der Darstellung machen ihn darin leicht kenntlich.

Weniger leicht zu charakterisiren sind die Producte seiner ersten Periode, in welcher er sich noch von dem Einflusse seines Vaters Jan Baptist Weenix nicht losgerungen hatte und einen gewissen Stolz darin zu setzen schien, Farbe, Manier und Composition desselben täuschend nachzuahmen.

Jan Baptist war einer der geschätztesten Künstler seiner Zeit und verdient als Lehrer seines Sohnes, Nicolas Berchem's und Melchior Hondecoeter's unsere besondere Aufmerksamkeit. Houbraken hat uns über ihn ziemlich ausführlich unterrichtet. Nach seiner Angabe ist er im Jahre 1621 zu Amsterdam geboren und verlor, kaum ein Jahr alt, seinen Vater, der ein namhafter Architekt gewesen war. Seine Jugend ist reich an Irrfahrten. Zuerst kam er zu einem Buchhändler in die Lehre, bei dem aber seines Bleibens nicht lange war, da er jedes Blatt Papier, welches in seine Hände fiel, mit den Erstlingen seines künstlerischen Ta-



Gemälde von Jan Weenix. Belvedere in Wien.

lentes bekritzelte. Dann wurde er zu einen Leinenwaarenhändler gebracht, wo seine künstlerische Neigung nur noch grössere Dimensionen angenommen haben soll. So kam er denn endlich zu Jan Miker in die Schule, einem unbedeutenden Maler, von dem nur einige wenige Landschaften und biblische Compositionen auf uns gekommen sind. Von diesem gelangte er zu Abraham Bloemart nach Utrecht und von dort für zwei Jahre zu Nicolas Moyart, dessen Weise er, wie Houbraken erzählt, so täuschend nachzuahmen wußte, daß man die Arbeiten beider kaum zu unterscheiden vermochte.

Achtzehn Jahre alt, somit im Jahre 1639, heirathete er Jofina, die Tochter

des Landschaftsmalers Gillis Hondecoeter, mit welcher er vier Jahre, also bis 1643, lebte. Endlich trieb ihn die Reiselust nach Italien, zu einer Zeit, da er bereits einen 14 Monate alten Sohn hatte. Unser Jan Weenix muß daher nach dieser Erzählung im Jahre 1641 oder 1642 geboren sein. In Rom blieb Jan Baptift vier Jahre, mithin ungefähr bis 1646 oder 47 und ward dort u. A. Mitglied der »Schilderbent« einer gefelligen Vereinigung von niederländischen Künstlern, in welcher er den Beinamen „Ratel“ erhielt. Er scheint in jener Zeit in glänzenden Verhältnissen gelebt zu haben, denn bald fand er einen mächtigen Gönner in dem Kardinal Pamfili, der ihm ein Jahresgehalt auswarf. Dieser Kardinal, den Houbraken Pamfilio nennt, und von dem er berichtet, daß er bemüht war, den Künstler auch bei dem Papste Innocenz in Gunst zu bringen, um ihn von dem Entschlusse wieder nach Holland zu seiner Frau zu reisen abzubringen, ist wol kein Anderer als Giovanni Battista Pamfili, geboren im Jahre 1572, Kardinal seit dem Jahre 1629 und seit dem 15. September 1644 als Nachfolger Urbans' VIII. unter dem Namen Innocenz X. selbst der von Houbraken gemeinte Papst. Er starb am 7. Januar 1655.

Jan Baptift blieb auf weiteres Zureden seines Gönners noch einige Zeit in Rom; ja man wollte ihn veranlassen, seine Familie dorthin nachkommen zu lassen, indem man ihm für seinen Sohn eine kirchliche Pfründe in Aussicht stellte. Er lehnte jedoch ab und kehrte auf das Drängen seiner Frau und seiner Freunde endlich nach Holland zurück.

Die Geburt des jungen Jan läßt sich urkundlich noch genauer fixiren. Chr. Kramm theilt nämlich in seinem Werke einen Notariatsakt vom 18. Juni 1647 mit, aus welchem hervorgeht, daß Jan Baptift bereits im März des Jahres 1642 nach Italien ging, und daß sonach sein Sohn Jan, der damals 14 Monate alt gewesen, im Dezember des Jahres 1640 geboren sein mußte, nicht aber im Jahre 1644, wie die gewöhnliche Annahme sagt. Diese Schlußfolgerung ist nun wohl unzweifelhaft richtig. Kramm aber glaubt, aus diesem neuen Datum der Geburt des Sohnes Jan die Rechnung Houbrakens weiter revidiren zu sollen und kommt zu der Ueberzeugung, daß Jan Baptift Weenix nicht, wie Houbraken sagt, im Jahre 1621, sondern im Jahre 1620 geboren sein müsse; daß er nicht 18 Jahre alt im Jahre 1639, sondern 18 Jahre im Jahre 1638 geheirathet habe. Da wir aber viel eher annehmen dürfen, daß Houbraken sich bei der approximativen Angabe seines vierjährigen Zusammenlebens mit seiner Frau, als bei der bestimmten Behauptung, daß Jan Baptift Weenix im Jahre 1621 zu Amsterdam geboren sei, geirrt habe, so halten wir dieses Geburtsjahr aufrecht, bis durch die Mittheilung eines Taufbuchauszuges die Sache endgiltig entschieden sein wird.

Zurückgekehrt von seiner Reise, lebte Jan Baptift, wie aus dem oben erwähnten Notariatsakte vom Jahre 1647 hervorgeht, zunächst in Amsterdam. Um 1649 finden wir ihn unter den Vorstandsmitgliedern der Lucasgilde zu Utrecht. Damals also war er dort anäßig. Endlich verzog er auf das alte Adelschloß ter Meij zwei Stunden von Utrecht, wo er in einem Alter von 39 Jahren, d. h. unserer Rechnung nach 1660, starb.

Auch van Gool, der in seinem Werke ein Porträt Jan Weenix' des Sohnes mittheilt, welches nach einem von diesem selbst gemalten Bilde, damals im Besitze seiner eigenen Tochter, gestochen ist, und der somit in seiner Biographie des Sohnes ziemlich glaubwürdigen Familientraditionen gefolgt sein dürfte, gibt das Todesjahr 1660 an.

Daß er 1664 bereits verstorben war, ist aus den Registern der Monberkamer zu Utrecht aus diesem Jahre urkundlich zu ersehen, in welchen Justina Hondecoeter als Wittwe des Jan Baptist Weenix mit zwei Kindern erscheint. Das zweite Kind dürfte erst nach 1647 geboren sein.

Jan hat nach dem Vorstehenden den Unterricht seines Vaters bis in das 20. Jahr zu genießen Gelegenheit gehabt, und daraus erklärt sich der nachhaltige Einfluß desselben auf seinen Entwicklungsgang und die Schwierigkeit, die sich bei vielen Bildern der sicheren Bestimmung entgegen stellt, ob sie vom alten oder vom jungen Weenix herrühren.

Erst in den späteren Jahren verläßt der Sohn die Richtung des Vaters ganz und folgt dem Zuge seiner eigenen Individualität.

In den Bildern Jan Baptist's deren Gegenstände so ziemlich alles umfassen, war die holländische Schule mit Ausnahme des großen historischen Gemäldes und des Porträts hervorgebracht hat, zeigt sich mitunter eine Feinheit, die an Dou und Mieris mahnt, ohne den Eindruck jener mühevollen Detailbehandlung hervorzurufen, wie die Arbeiten dieser beiden Meister. Er offenbart eine reiche schöpferische Phantasie, die sich zwar gern in nie gesehanten Gegenden, in orientalischen Seehäfen ergeht, aber in der Auffassung nie den Boden der realen Wirklichkeit verläßt. Er war Figuren-, Thier- und Architekturmaler, und die bedeutenden Preise, die jederzeit für seine Bilder gezahlt wurden, beweisen, daß er auf allen diesen Gebieten geschätzt war.

Es existiren Radirungen von seiner Hand, deren einige zu den größten Seltenheiten gehören; eine davon, ein stehender Stier, trägt rechts unten die Bezeichnung: »C. I. B. Weenix«, links oben: »Gio. Batta. Weenix ao 1649 d. 19. Octto«.

Sein Sohn erscheint in den Jahren 1664 und 1668 als Mitglied der Lucasgilde in Utrecht. Damit sind aber auch alle näheren Details von dessen Leben bis auf den Umstand erschöpft, daß er in den Jahren 1702 — 1712 für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz drei Säle des Schlosses Bensberg bei Cöln mit Gemälden schmückte, welche sich jetzt größtentheils in der Pinakothek zu München befinden und zu dem Vorzüglichsten gehören, was Jan producirt hat. Wenn man erwägt, daß diese Gemälde von der Hand eines ungefähr 70 jährigen Künstlers sind, so erregen sie das Staunen in noch höherem Grade als die Bewunderung.

Der Katalog der Suermondt-Galerie bezeichnet ein Bild von Melchior Hondecoeter als aus demselben Schlosse Bensberg stammend und behauptet, daß Hondecoeter dieses Schloß gemeinschaftlich mit Weenix ausgeschmückt habe. Das erstere ist allerdings möglich; da aber die betreffenden Bilder von Weenix fast sämmtlich datirt sind und die Jahreszahlen 1702, 1703, 1706 und 1712 tragen, Hondecoeter jedoch bereits im Jahre 1695 starb, kann ein gemeinschaftliches Arbeiten Beider für das Schloß Bensberg um so weniger angenommen werden, als es von Hondecoeter überhaupt nicht erwiesen ist, daß er für den Kurfürsten Johann Wilhelm thätig gewesen.

Jan Weenix starb am 20. September 1719.



## Anmerkungen.

<sup>1)</sup> „Hoevel Albert van Ouwater al te vooren, in het lanschap Schilders voortbrengende Haerlem „den prijs behaelt heft: Zoo dat zelf d'Italianen al voor lang bekennen mosten dat de Nederlanders hen „in landschappen te boven gingen. Waerom zich ook Titiaen niet geschaemt heeft eenige derzelve by „hem in huis te nemen, om hen die Kunst af te zien. 't Welk hem, nevens zijn groot voordeel in het „navolgen van't leeven, tot den besten Landschapschilder van de Werelt gemaect heeft. (Hoogstraaten „Inleyding tot de Hooge Schoole, 1678. p. 137.)

<sup>2)</sup> Es ist die Existenz eines holländischen Landschafters, der eine Aehnlichkeit in der Wahl seiner Motive mit Jacob Ruysdael kund gibt und dessen Name mit dem Monogramme J. v. R. bezeichnet erscheint, als erwiesen anzunehmen. Möglich ist, daß dieser Maler der Familie der Ruysdael angehört, und daß er den Namen Jacob oder einen anderen mit J beginnenden Namen, vielleicht den Namen Izack geführt habe. Er ist aber bisher durch nichts erwiesen, daß er wirklich Izack geheißen, noch weniger aber ist es festgestellt, daß er identisch mit dem Ebenisten und Bilderhändler Izack Ruysdael, welcher der Vater unseres Jacob Ruysdael gewesen ist.



XXXVI.

VEIT STOSS.  
ADAM KRAFT.

Von

R. Bergau.

---



## Veit Stoss.

Geboren in Nürnberg um 1450; gest. daselbst 1533.

Die Familie des Bildschnitzers Veit Stofs<sup>1)</sup> — auch Fit oder Fyt Stuos oder Stuosz geschrieben — ist eine alte Nürnberger. Wir können sie daselbst seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts nachweisen. Im Jahre 1415 erhielt der Gürtler Michel Stofs, im Jahre 1446 Heinz Stofs, im Jahre 1454 Katharina Stofsin, im Jahre 1476 Fritz Stofs das Bürgerrecht der Stadt. Heinz war vielleicht der Vater des Bildschnitzers.

In welchem Jahre Veit Stofs geboren, ist nicht bekannt. Es muß um 1450 geschehen sein. Ueber seine Eltern, seine Jugend, seinen Lehrmeister, die Zeit, da er Meister wurde etc. wissen wir gar nichts. Wir müssen aber annehmen, daß er in der Schule des Michel Wolgemut, des bedeutendsten Meisters von Nürnberg in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, welcher Maler und Kupferstecher war und auch die Ausführung ganzer Flügelaltäre mit ihren Schnitzereien übernahm, gebildet worden sei.

Daß Stofs des »Reissens, Kupferstechens und Malens verständig gewest«, berichtet Neudörfer ausdrücklich. Der Kupferstich war damals eine neue Technik und regte als solche strebsame junge Leute zu Versuchen an. Wir besitzen eine Anzahl (jetzt sehr seltener) Kupferstiche — Bartsch (VI, 66) kannte deren nur 3, Brulliot fügt diesem Verzeichnisse noch 6 und Pafsavant deren noch 3 hinzu, so daß jetzt im Ganzen 12 bekannt sind — welche mit dem Monogramm des Veit Stofs (ein aus geraden Linien zusammengesetztes Zeichen, nach Art der Steinmetzzeichen, zwischen den Buchstaben F und S) bezeichnet sind und welche diesem Meister allgemein zugeschrieben werden.

Es sind die folgenden:

- Die Auferweckung des Lazarus (B. 1).
- Der Leichnam Christi (B. 2).
- Die heilige Jungfrau mit dem Kinde (B. 3).
- Die heilige Familie (P. 4).
- Die heilige Jungfrau, sitzend (P. 5).
- Die heilige Jungfrau, stehend (P. 6).
- Die Ehebrecherin (P. 7).
- Die Enthauptung des heiligen Paulus (P. 8).
- Das Martyrium der heiligen Katharina (P. 9).
- Die heilige Genoveva (P. 10).
- Ein gothisches Capitell (P. 12).
- Eine frazzenhafte Maske (P. 11).

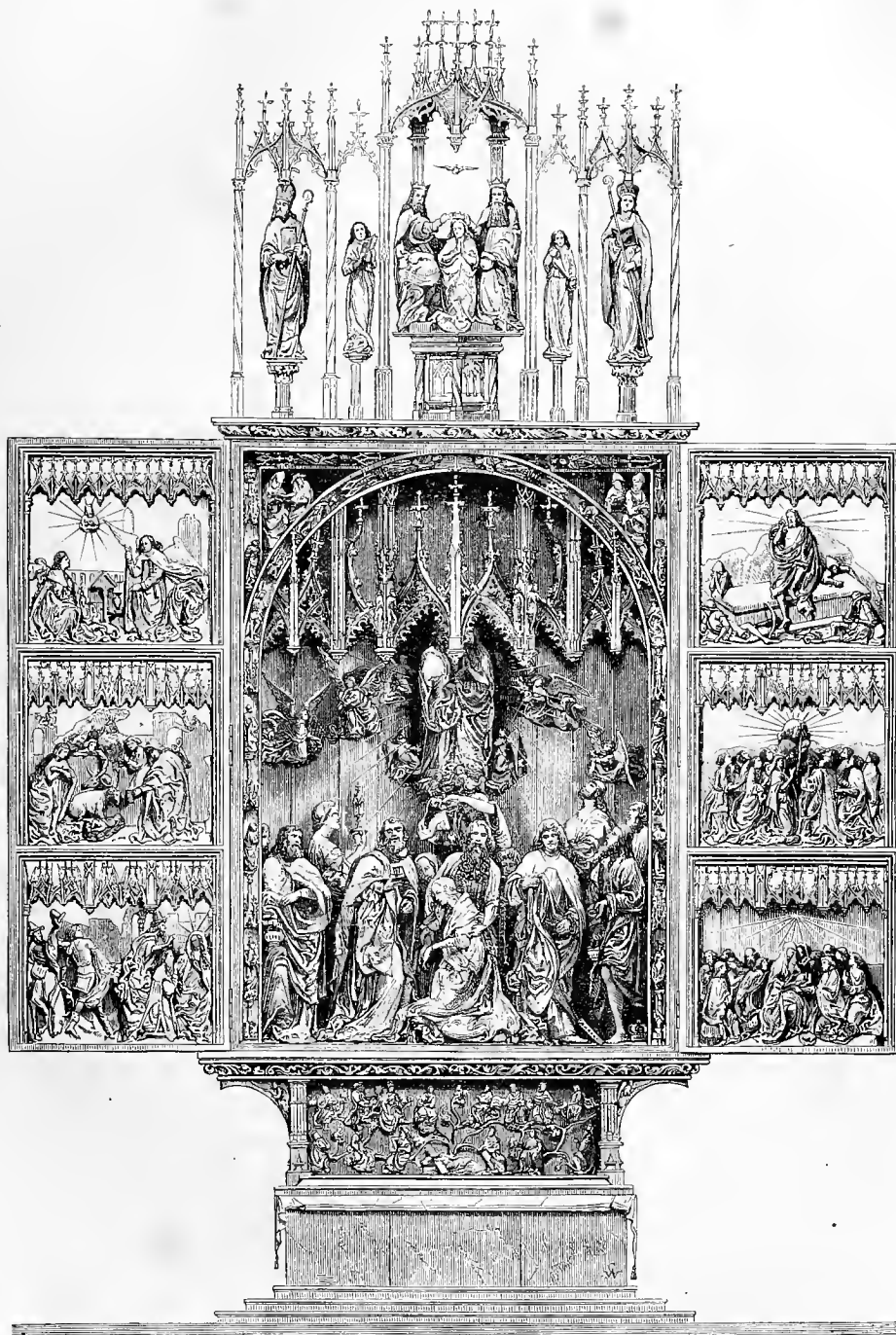
Letzteres ist ohne Monogramm und wohl der erste Versuch des Künstlers. Sie Alle sind ziemlich unbeholfen in der Technik und etwas roh und hart in den Formen, entbehren auch einer feinen und liebevollen Durchbildung. Die Gewänder haben viel gebrochene Falten; von jenem Schwung und Adel in den Formen der Gewandung, welche seine späteren Arbeiten so vortheilhaft auszeichnen, finden sich in ihnen kaum die ersten Andeutungen. Die Compositionen sind die typischen. Diese Blätter sind eben nichts als gewöhnliche Schularbeiten, wie sie, in den verschiedenartigsten Materialien ausgeführt, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in großer Menge entstanden und zahlreich uns noch erhalten sind. Wir werden nicht sehr irren, wenn wir annehmen, daß Veit Stoss dieselben als junger Mann, noch unter dem Einflusse des Meisters Wolgemut und der Kupferstecher Schongauers stehend, gefertigt habe.

Gemälde des Veit Stoss sind nicht bekannt. Vielleicht hat er einige seiner Schnitzereien selbst bemalt.

Von Holzschnitzereien aus der Jugendzeit des Meisters ist gewiß noch Mancherlei vorhanden; doch können wir sie nicht nachweisen, weil sie noch nicht jene, später zu erwähnenden, charakteristischen Eigenthümlichkeiten besitzen, welche sie von anderen gleichzeitigen Arbeiten der Art unterscheiden. — Es giebt einige plastische Arbeiten, nämlich drei Reliefs in Stein in der Wand hinter dem Hauptaltare der Kirche St. Sebald zu Nürnberg, ein Relief in Holz, die Anbetung des Christkinds durch die Könige, im Besitze des Senators Culemann zu Hannover und einen ganzen Flügelaltar mit vielen Holz-Sculpturen (im Mittelschrein die Anbetung des Christkinds durch die Hirten) in der obern Pfarrkirche unserer lieben Frau zu Bamberg, welche das allem Anscheine nach gleichzeitige Monogramm des Veit Stoss tragen und welche ihrem Stil nach als sehr frühe Arbeiten des Meisters gelten könnten, wenn nicht die neben dem Monogramme stehenden Jahreszahlen (bei den Reliefs in St. Sebald, welche übrigens mit andern, sicher beglaubigten Arbeiten des Veit Stoss viel Aehnlichkeit haben, die Jahreszahl 1499, bei dem Altar in Bamberg die Jahreszahl 1523) dieser Annahme widersprächen.<sup>2)</sup>

Vollkommen sichere Nachrichten über Veit Stoss erhalten wir erst im Jahre 1477, als er sein Bürgerrecht in Nürnberg aufgab und nach Krakau<sup>3)</sup> auswanderte, bei welcher Gelegenheit er den üblichen Revers, daß er wider die Stadt weder sein noch thun und alle ihre Geheimnisse, die er wüßte, bewahren wolle, unterzeichnen und eidlich bekräftigen mußte, — was in jener Zeit bei Handwerkern und Künstlern häufig vorkam und keineswegs ungewöhnlich war. Es ist auch nicht auffallend, daß Veit Stoss, welcher ohne Zweifel durch seine Arbeiten sich schon ausgezeichnet hatte, vielleicht auf Empfehlung seines Lehrers Wolgemut, zum Zweck der Ausführung einer bestimmten größern Arbeit, nach Krakau berufen wurde. Dort hatte man wahrscheinlich keinen dazu fähigen Bildschnitzer; Nürnberg aber, wo damals die Kunst in hoher Blüthe stand, erfreute sich auch auswärts seiner Künstler wegen eines großen Ruhmes.

Diese große Arbeit war die Ausführung eines neuen Hochaltars für die Marienkirche auf dem Ring zu Krakau. Der alte Altar war im Jahre 1395 durch ein einstürzendes Gewölbe zerfchlagen, und da das neue Gewölbe im Chore erst



X.A.v.11. Trambauer.

Hochaltar der Marienkirche in Krakau.

im Jahre 1442 hergestellt worden, konnte der neue Hochaltar erst jetzt in Auftrag gegeben werden. Veit Stoss übernahm die für ihn sehr ehrenvolle Arbeit 1477, wurde mit der Schnitzerei 1484 fertig, vollendete den ganzen Altar aber erst im Jahre 1489. Er erhielt dafür 2888 Gulden und das nöthige Material. Dies Geld wurde durch eine freiwillige Collekte der Rathsherren, in welcher außer baarem Gelde u. A. auch silberne Becher, Gürtel und Löffel, selbst mehrere Häuser gespendet wurden, zusammengebracht. Meister Bernhard Goldschläger lieferte im Jahre 1485 das Gold zum Vergolden der Figuren und architektonischen Ornamente, Martin der Maler und Matthias der Goldschmidt fertigten die Fafsarbeiten. — Veit Stoss war bei seiner Arbeit, wie der Stadtschreiber Heydeck berichtet, »erstaunlich fleissig und wohlwollend«. Man scheint mit ihm in hohem Grade zufrieden gewesen zu sein, denn es wird erwähnt, daß »der Verstand des Meisters und seine Arbeit in der ganzen Christenheit voll Ruhm strahlen« werden und der Rath verlieh im Jahre 1484 dem »Meister Fito, dem Bildschnitzer«, »seiner Tugend und Kunst Willen« das Bürgerrecht, befreite ihn von allen Lasten und Abgaben, ertheilte ihm auch volle Freiheit in Ausübung seiner Kunst. Und in der That zeigte Stoss durch Anlage und Ausführung dieses Altarschreins sich als bedeutender, selbständiger Künstler, der sich nicht nur über die gewöhnlich schulmäßige und daher handwerksmäßige Thätigkeit erhoben hat, sondern zugleich als der bedeutendste Bildschnitzer seiner Zeit. Er schuf ein Werk, welches die Zeitgenossen als ein Wunder der Kunst betrachteten, das noch heute zu den großartigsten und vollendetsten Arbeiten der Art, die je gefertigt worden sind, gehört, und welches Essenwein geradezu als einen »Markstein in der Kunstgeschichte« bezeichnet. Der Künstler hat im Allgemeinen, was Composition und Formenkreis, Auffassung und Darstellung der Einzelheiten betrifft, die Tradition festgehalten, hat aber Alles durchaus selbständig, echt künstlerisch individuell und in neuer Weise behandelt.

Es ist ein großer Flügelaltar mit architektonischer Bekrönung, wie sie am Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts allgemein gebräuchlich waren. Auf der Predella ist der Stammbaum Christi und im Mittelschrein in überlebensgroßen runden Figuren Tod und Himmelfahrt der Jungfrau Maria dargestellt. Dieselbe kniet zusammenbrechend im Kreise der Apostel, von denen der eine sie in seinen Armen hält. Ueber dieser Scene erscheint Christus, umgeben von Engeln, mit der Seele seiner Mutter auf dem Arme. Darüber reiche Baldachin-Architektur. Um den ganzen Mittelschrein zieht sich eine große Hohlkehle, in welcher, auf Consolen und unter kleinen Baldachinen, eine Anzahl Statuetten von Heiligen stehen, eine Erinnerung an das Portal der Marienkirche in des Meisters Vaterstadt Nürnberg. Auf den Innenseiten der beiden Flügel sind in je drei figurenreichen Reliefs Scenen aus dem Leben Christi und der Maria dargestellt. Ueber dem Schrein erhebt sich eine leichte Baldachin-Architektur aus wild durcheinander geschlungenen Fialen. In ihr ist in einer Gruppe die Krönung Maria's durch Gott Vater und Christus dargestellt. Zu beiden Seiten derselben stehen die Statuen zweier Engel und zweier Bischöfe. Das Ganze ist von großartiger Wirkung, in seinen architektonischen und figürlichen Theilen von wohl durchdachter, klarer, leicht verständlicher Anordnung und edlen Verhält-

niffen und zeigt eine wohlthuende Harmonie aller einzelnen Theile. Diefelben find mit großer Sorgfalt durchgeführt; die Köpfe individuell und ausdrucksvoll.

Noch vor gänzlicher Vollendung der Arbeit mußte Veit Stofs im Jahre 1486 »in nothlichen Gefchäften« nach Nürnberg reifen. Vor feiner Abreise beftellte er den Stadtfchreiber Joh. Heydeck zum Sachwalter feiner Frau und Vormund feiner Kinder, übertrug ihm Vollmacht, alle Forderungen für ihn einzuziehen, zu mahnen, zu fordern und zu empfangen und felbft den Zwangsweg zu betreten. Er blieb zwei Jahre von Krakau abwesend. Was er in Nürnberg gethan, oder wo er fonft noch gewesen, wiffen wir nicht. Es ift vermuthet worden, daß er wegen Anfertigung eines neuen Tabernakels <sup>1)</sup> über dem Sarge mit den Gebeinen des heiligen Sebalduß auf dem Hauptaltare der diefem Heiligen gewidmeten Kirche berufen worden fei. Wahrfcheinlicher ift jedoch, daß er, nachdem feine Eltern geftorben waren, in Erbfchafts-Angelegenheiten in der Vaterftadt zu thun hatte.

1489 war er wieder in Krakau, wurde, wie auch in den Jahren 1484 und 1490, zum Zunftmeifter gewählt und hatte als Schiedsrichter einige Streitigkeiten im Gewerk zu fchlichten.

Im Jahre 1492 ftarb der König Cafimir Jagello. Veit Stofs wurde mit der Ausführung feines in der von diefem Fürften und feiner Gemahlin Elifabeth in den Jahren 1471—73 erbauten Kreuzkapelle der Kathedrale aufzuftellenden Grabmals beauftragt. Dasselbe wurde — nach dem Vorbilde des in derfelben Kathedrale befindlichen Grabmals des im Jahre 1370 geftorbenen Königs Cafimir des Großen — als Tumba mit darauf liegendem lebensgroßen Bilde des Verftorbenen, über welchem fich ein auf acht Säulen ruhender Baldachin erhebt, und zwar ganz aus röthlich-braunem Marmor gebildet. Der Sarkophag ift auf zwei Seiten — die beiden andern ftossen an die Wand — mit einem resp. drei Paaren kleiner Figuren in klagender Gebärde, welche die Wappen der Provinzen tragen, gefhmückt. Auf dem Deckel ruht die Geftalt des Königs in reichem Krönungs-Ornat, mit Krone, Reichsapfel und Scepter verfehen; zu beiden Seiten halten Löwen ein Schwert und das Wappen von Polen. Am Fußende befindet fich der Name des Künftlers »Fit Stuoß«, fein Monogramm und die Jahreszahl 1492. Der Baldachin ruht auf acht in eigenthümlicher Weife reich durchgebildeten Säulen, auf deren Capitellen ein auf die Erlöfung bezüglicher Cyclus von figurenreichen bildlichen Scenen angebracht ift. Die Bogen über den Säulen find flache, gefchweifte, fich durchdringende Spitzbogen, reich mit Krabben befetzt. Auf ihren Scheiteln ftanden ftatt der Kreuzblumen urfprünglich Statuetten (jetzt Kugeln). Alle architektonifchen Einzelheiten find wefentlich verfchieden von der traditionell fchulmäßigen Art. Sie find eigenthümlich und in hohem Grade individuell, zeigen, daß ihr Autor nicht in der Bauhütte gebildet ift.

Da an einem der Capitelle Georg Hueber von Paffau als Verfertiger fich nennt, von dem wir wiffen, daß er im Jahre 1494 in Krakau das Bürgerrecht erhielt, fo müffen wir annehmen, daß Veit Stofs nur den Entwurf zum Ganzen und die Modelle zu den figürlichen Darftellungen gefertigt, die Georg Hueber dann ziemlich handwerksmäßig in Stein ausgeführt hat.

Fast gleichzeitig mit dem Denkmale des Königs entftand das Grabmal des



Erzbischofs Zbigniew Olesnický († 1493), ebenfalls aus rothem Marmor, in der Kathedrale zu Gnesen. Es zeigt die lebensgroße Statue des Erzbischofs in flachem Relief. Er steht im Pontifical-Anzuge, Buch und Kreuz in den Händen tragend; hinter ihm halten zwei Engel einen Vorhang. Der obere Theil der



Die Verkündigung. Hannover, bei Senator Culemann.

Platte ist durch spätgothisches Rankenwerk gefüllt. Auf dem umlaufenden Rande befinden sich die Inschrift und das Monogramm des Meisters.

Ferner fertigte er den Altar des heiligen Stanislaus in der diesem Heiligen gewidmeten Capelle in der Marienkirche, welcher freilich nur noch in einzelnen Theilen, — sechs Reliefs mit sehr schönen und lebensvollen Darstellungen aus der Geschichte dieses Heiligen — erhalten ist.

Die letzte beglaubigte größere Arbeit des Veit Stoss in Krakau sind die im Jahre 1495 gefertigten 147 Rathsherrnsthühle, welche in zwei Reihen zu beiden

Seiten des Altars im Chor der Frauenkirche aufgestellt waren, jetzt aber nicht mehr vorhanden sind. Er erhielt dafür 150 Gulden.

Außer den genannten größeren Werken werden dem Meister noch mancherlei kleinere Arbeiten in Krakau zugeschrieben; doch fehlen uns darüber



Befchneidung Chriffs. Hannover, bei Senator Culemann.

sichere Nachrichten. Stofs stand dort offenbar in großem Ansehen und scheint ohne Rivalen gewesen zu sein. Dafs er aber nicht nur ein bedeutender Künstler, sondern auch ein guter Kaufmann war und das »Geschäft« verstand, ersehen wir aus seinem spätern Thun und Treiben in Nürnberg.

Zum letzten Male findet sich sein Name in Krakauer Stadtakten im Jahre 1495, und zwar als »Magister mechanicorum« erwähnt.

Im Jahre 1496 kehrte er, nach einem fast zwanzigjährigen Aufenthalte in Krakau, wo er auch geheirathet, seine Frau aber wieder verloren zu haben scheint,

mit feinen zahlreichen Kindern, mit Hab und Gut in eigenem Wagen nach Nürnberg zurück, liefs sich dafelbft wieder als Bürger aufnehmen, wofür er 3 Gulden zahlte, heirathete zum zweiten Male, Chriftina Reinoltin († 1526), mit welcher er noch zwei Kinder, Wilibald und Margaretha, zeugte, und kaufte vom Rathe der Stadt am 2. März 1499 um 800 Gulden eins der Häufer — es hatte vorher dem Mayer Joel gehört —, welche Kaifer Maximilian nach Vertreibung der Juden aus Nürnberg eingezogen und an den Rath verkauft hatte. Es ift ein Eckhaus, befteht aus Vorderhaus, Seitenflügel, Hintergebäude und dazwifchen gelegenen Höfchen und gehörte damals zu den gröfseren Wohnhäufem Nürnbergs. Ueber einem hohen Erdgefchofs von Sandftein erhoben fich drei Stockwerke aus Riegelwerk mit vielen Fenftern. Jetzt ift es ganz modernifirt. Aus alter Zeit erhalten find nur noch die fünf Dacherker, die aber auch ohne Zweifel erft nach Stofs' Tode aufgefetzt worden find. Das Haus, in dem engen Prechtelsgäfslein (fo genannt nach einem fpätern Befitzer des Stofs'schen Haufes) gelegen, trägt heute die Nummer 14 (alte Nummer S. 940). Stofs bewohnte es nicht allein, fondern vermiethte einen Theil deffelben an andere Familien. Sonach fcheint er zu feinem väterlichen Erbtheil in Polen ein ziemlich bedeutendes Vermögen fich erworben zu haben. Auch feine Frauen haben ihm etwas zugebracht. Trotz feines Hauskaufs legte er im Jahre 1501 noch 1200 Gulden als »ewiges Geld« zu einem jährlichen Zins von 50 Gulden in der Lofungsftube und 1000 Gulden bei dem Kaufmann Jacob Baner, deffen Bruder Hans in Krakau in angefehener Stellung lebte, an und kaufte dazu noch einen Garten vor dem Vefner Thor.

In Nürnberg fand Veit Stofs bei feiner Rückkehr ein reges Kunftleben. Man war eifrigft befchäftigt, die zahlreichen Kirchen und Capellen mit Kunftwerken aller Art, Stiftungen frommer, kunftfinniger oder eitler Männer und Frauen, zu fchmücken. Michel Wolgemut und Adam Kraft ftanden auf der Höhe ihres Schaffens. Der Letztere arbeitete damals an dem Sakramentshäuschen für die Lorenzkirche. Dürer und Peter Vifcher begannen foeben ihre ruhmreiche Thätigkeit. Der Erftere war gerade mit feinen Bildern zur Apokalypfe, der andere mit den grofsen Grabmälern für Bifchof Johann von Breslau und Erzbifchof Ernft von Magdeburg befchäftigt. Veit Stofs, ein begabter, technifch in hohem Grade ausgebildeter und gefchickter Künftler, der ein feines Gefühl für Schönheit der Formen und Schwung der Linien befafs und fich zudem auswärts fchon einen grofsen Namen gemacht hatte, auch in den gefchäftlichen Verhältniffen wohl bewandert war, trat nun vollkommen ebenbürtig unter fie und griff fofort werththätig mitfchaffend ein.

Zunächft trat Veit Stofs wieder in ein näheres Verhältnifs zu Michel Wolgemut, welcher, damals auf der Höhe feines weit verbreiteten Ruhmes ftehend, mit Aufträgen überhäuft wurde, fo dafs er nicht Alles felbft ausführen konnte, fondern eine Anzahl Gehilfen halten mußte. Es fcheint, dafs Veit vielleicht fogar auf Wolgemut's befondere Veranlaffung aus dem fremden Lande heimgekehrt, von jetzt an die meiften Holzfnitzereien für die bei jenem bestellten Flügel-Altäre gefertigt hat. Zu den gröfseften und wichtigften derfelben gehört der Hauptaltar der Pfarrkirche zu Schwabach vom Jahre 1508,

in dessen Mittelschrein in sehr großartig behandelten Figuren Christus mit Krone und Scepter und Maria zwischen den beiden Schutzheiligen dieser Kirche, Johannes dem Täufer und Martin von Tours, thronen, darüber Engel, und in dessen innern Seitenflügeln in vier figurenreichen Reliefs Szenen aus der Geschichte Christi und Mariae dargestellt sind. Daran schließt sich der (jetzige) Hauptaltar der Klosterkirche zu Heilsbronn, eine Stiftung des Markgrafen Friedrich's IV. (um das Jahr 1500) mit einer Darstellung der Anbetung der Könige und einigen Heiligen-Statuen, dann der ehemalige Hauptaltar der Kirche zu Hersbruck bei Nürnberg mit den lebensgroßen Statuen von vier Heiligen, jetzt in den Sammlungen des Germanischen Museums zu Nürnberg, der Hauptaltar der Kirche St. Johannis auf dem gleichnamigen Kirchhofe zu Nürnberg, in welchem in lebensgroßen Figuren Maria zwischen den beiden Johannes dargestellt ist, der Altar der kleinen Holzschuherschen Capelle auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg, in welchem die Auferstehung Christi (im Hintergrunde Jerusalem) und in den Seitenflügeln Szenen aus dem Leben Christi dargestellt sind u. A.

Zwei solcher Altäre hat Stofs auch nach Zeichnungen feines großen Mitbürgers Albrecht Dürer gearbeitet, nämlich den Rahmen zu Dürer's Allerheiligen-Gemälde für den Altar der Capelle des Landauer Bräuerhauses zu Nürnberg (das Bild jetzt im Belvedere zu Wien; der Rahmen mit einem vortrefflichen Fries-Relief im Germanischen Museum zu Nürnberg; Dürer's Original-Zeichnung zum Rahmen vom Jahre 1508 im Besitz des Herzogs von Aumale, und im Jahre 1522 den Hochaltar in der Im Hof'schen Capelle St. Rochus bei Nürnberg. Beide sind im Renaissance-Stil.

Später, besonders nach des alten Wolgemut Tode († 1519) übernahm Stofs dann wohl auch selbständig die Lieferung ganzer Altarwerke, deren Flügel nun natürlich meistens mit Reliefs statt der sonst üblichen Gemälde geschmückt waren. Einzelne dieser Altäre sind in den Kirchen zu Bartfeld und Leutschau in Ober-Ungarn noch wohl erhalten; die meisten derselben jedoch ganz zerstört oder nur noch in kleinen Fragmenten vorhanden. Die Stürme der Kirchen-Reformation, dann Alter und Wurmfrass oder Vernachlässigung haben eifrig und mit Erfolg an ihrer Zerstörung gearbeitet. Zwei kleine Altäre in der Eucharistie-Capelle der Aegidien-Kirche zu Nürnberg, in deren einem eine Statue des Apostel Paulus, in dem andern die Vermählung der heiligen Catharina mit dem Christus-Kinde, welches auf dem Schoße seiner Mutter steht, während hinter dieser Gruppe zwei Engel einen Vorhang ausgespannt halten, dargestellt ist, sind noch ziemlich gut erhalten. — Von dem ehemaligen Haupt-Altare der Aegidienkirche sind aber nur noch zwei, meisterhaft stilisirte Flach-Reliefs mit Darstellung der Verkündigung der Maria auf zwei gefonderten Tafeln, Reste der äußern Flügel derselben, jetzt in der St. Wolfgang's-Capelle genannter Kirche, bekannt. Zwei andere, besonders schöne und für den Meister charakteristische Reliefs, die Verkündigung Mariae und die Beschneidung Christi, gegenwärtig Eigenthum des Senators Culemann in Hannover, sind Reste eines andern Altars aus einer der vielen Kirchen Nürnbergs. Das bekannte Hoch-Relief, Krönung der Maria durch Gott Vater und Christus, jetzt (leider überstrichen) im Germanischen Museum zu Nürnberg, ein edles Werk von klarer Composition und

vollendeter Durchführung, ist der Mittelschrein eines kleinen Altars, dessen Flügel nicht bekannt sind. (S. die Abbild. S. 13.) Von dem ehemaligen Haupt-Altar der Marienkirche zu Nürnberg ist nur noch eine überlebensgroße Marienstatue, Stiftung des Jacob Welfer vom Jahre 1504, leider ebenfalls sehr überfchmiert, in dem nördlichen Seitenschiff dieser Kirche erhalten.

Außer Altar-Auffätzen fertigte Stoss, dem Bedürfnisse seiner Zeit entsprechend, auch wiederholt die Gruppe Christus am Kreuz zwischen Johannes und Maria, welche auf dem Balken unter dem Triumphbogen der Kirchen aufgestellt wurden, einzelne Heiligenstatuen, die man im Chor an den Wänden, oder an den Pfeilern des Mittelschiffs aufstellte, Votivgeschenke verschiedenster Art und Gedenktafeln an Verftorbene. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, daß er theils nach eigenen, theils nach fremden Entwürfen die Modelle für einzelne Bronzebüßte seines Mitbürgers Peter Vischer geschnitzt habe. Von Gegenständen profanen Gebrauchs wird er nur wenig, nur ganz ausnahmsweise vielleicht einen Hängeleuchter mit Hirschgeweihen, gefertigt haben. Die Kunst stand zu seiner Zeit noch ganz im Dienst der Kirche.

Solcher Crucifixe, deren Stoss sehr viele in verschiedenen Größenverhältnissen gefertigt, sind noch einige erhalten, z. B. in den Kirchen St. Clara, St. Jacob, und St. Sebald zu Nürnberg. Letztere Gruppe, angeblich vom Jahr 1526, leider im Jahre 1652 durch Georg Schweigger ausgebeßert und später angestrichen, jetzt auf dem Hauptaltare der Kirche, gilt als letztes Werk des Meisters. Eine ähnliche, nicht mehr vorhandene Gruppe, dazu der Rath der Stadt Nürnberg ihm eine Linde aus dem Walde bewilligte und eine zweite der Art, für die im Jahre 1817 abgetragene Carmeliter-Kirche zu Nürnberg werden uns in Urkunden genannt. Vielleicht gehört zu einer dieser Gruppen die berühmte Statue der betenden Maria (abgebildet bei Retberg »Nürnberg's Kunstleben« Seite 75) jetzt im Rathhause zu Nürnberg, welche Reindel vom Untergang gerettet hat.

Von Gedenktafeln und Votiv-Geschenken wären zu nennen: eine Tafel mit Darstellung der Messe des heiligen Gregor, zum Andenken an die im Jahre 1493 gestorbene Margaretha Wolkensteinin, in der Capelle zum heiligen Kreuz in Nürnberg, eine andere Tafel mit Darstellung der Krönung Mariä durch Gott Vater und Christus, Epitaph für den im Jahre 1483 gestorbenen Conrad Im Hof, jetzt im National-Museum zu München, zwei große Tafeln mit Darstellungen der Kreuzigung und Grablegung Christi über dem Hauptportale der Frauenkirche, ein Epitaph der Familie Ebner (Madonna mit Kind, von zwei Engeln gekrönt) Relief über der Schalthür in der St. Sebald-Kirche zu Nürnberg, eine sehr schöne Statue des Erzengels Michael an einem Pfeiler im nördlichen Seitenschiffe der Kirche St. Lorenz, viele einzelne Statuen und Gruppen in der St. Jacobs-Kirche und im Germanischen Museum und die, leider verftümmelte, Rosenkranz-Tafel mit sehr reichen Darstellungen in flachen Reliefs, jetzt im Germanischen Museum. Innerhalb eines Rosenkranzes befindet sich auf derselben eine große Anzahl von Heiligen in Brustbildern, die in vier Reihen um ein Antonius-Kreuz gruppiert sind. Unter demselben ist das jüngste Gericht mit Himmel und Hölle dargestellt. Um das Ganze zieht sich als Rand eine Reihenfolge von dreißig — (jetzt nur noch 21 erhalten und unpaffend durch eine Reihenfolge von zwölf

Bruftbildern der Nothhelfer ergänzt — die hier fehlenden 7 Reliefs befinden sich theils im Kgl. Museum zu Berlin theils im Privatbesitz zu Regensburg —) kleinen, sehr lebendig behandelten, klar componirten und besonders sorgfältig ausgeführten Reliefs, in welchen die Geschichte der Menschheit und ihre Erlösung von der Erschaffung der Eva bis zur Himmelfahrt Christi dargestellt ist. Stofs' Hauptwerk aber, dasjenige, welches seinen Namen in unserm Jahrhundert populär und berühmt gemacht hat, ist der großartige Englische Gruss, ein Werk ganz eigener Art, welches ohne Gleichen <sup>5)</sup> dastehen dürfte. Es ist eine in mehr als



Krönung Mariä. Germanisches Museum.

lebensgroßen, vollrunden Figuren ausgeführte Darstellung der Verkündigung Mariae durch den Erzengel Gabriel, umgeben von einer Anzahl schwebender Engel, umschlossen von einem großen (mehr als 3 Meter Durchmesser) haltenden Kranz goldener Rosen und umgeben von sieben kleinen, kreisrunden Reliefs mit Darstellungen der »Freuden Mariae«, welcher an einer Kette frei schwebend von dem Gewölbe im Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg herabhängt. (S. die Abbild. S. 16 u. 17.)

Auch fertigte er mancherlei Heiligenstatuen, die dem Gebrauche seiner Zeit gemäß an den Ecken der Wohnhäuser aufgestellt wurden. Zwei derselben, an den Häusern Wunderburggasse Nr. 7 und untere Thalgaße Nr. 20, sind noch erhalten.

Von nicht mehr nachweisbaren Werken des Veit Stofs wären noch zu erwähnen: ein Sacramenthaus für Hans Thumb, ein Rahmen für ein altes aus Venedig nach Nürnberg gebrachtes Bild (Kaiser Constantin und seine Mutter Helena darstellend), wofür er im Jahre 1517 von der Familie Tucher 50 fl.

erhielt, eine »Tafel«, deren Darstellung nicht genannt wird, für das Carmeliter Kloster, welche der Rath der Stadt Nürnberg im Jahre 1541 an Veit's Sohn Florian auslieferte, zwei Statuen »Adam und Eva, lebensgroß von Holz in Farben, folcher Gestalt und Ansehens, daß sich einer, als wären sie lebendig, davor entsetzt« für den König von Portugal und »ein ausgespanntes Göttlein oder Crucifix, ungefähr ein wenig länger denn eine Spann, welches er allemal auf 40 fl. hielt.« Aus seinem Atelier stammen vielleicht auch noch sieben überlebensgroße Statuen an der Wand im Chor der Sebaldus Kirche zu Nürnberg, die zwölf leuchtertragenden Engel im Chor der Frauenkirche ebenda, zwei Statuen des heiligen Dionysius und Johannes des Täufers im Chor der Johannis-Kirche bei Nürnberg, das Abendmahl Christi, Relief auf dem Hauptaltare der Kaifer-Capelle auf der Burg, einige Statuen in der Pfarrkirche zu Forchheim und viele andere zum Theil in weiten Entfernungen von Nürnberg.

Stofs selbst war sehr fleißig und scheint schnell gearbeitet zu haben. Ausserdem hatte er auch eine große Werkstatt, in welcher Gefellen für ihn, nach seinen Modellen und Entwürfen und unter seiner Aufsicht beschäftigt waren. Die Zahl der Arbeiten, welche aus seiner Werkstatt hervorgegangen, ist, trotzdem viele davon schon zerstört sind, immer noch sehr groß. Dabei ist es unmöglich ein einigermaßen vollständiges Verzeichniß seiner eigenen Werke aufzustellen, da hier noch schwerer als bei andern Kunstwerken die Grenze sich ziehen läßt zwischen dem, was Veit Stofs selbst und dem, was seine Gefellen unter größerem oder geringerem Einflusse des Meisters, oder was endlich seine Schüler selbständig und ganz unabhängig von ihm jedoch in seiner Art gefertigt haben.

In seiner Werkstatt wurden auch viele kleine Arbeiten ohne besondere Bestellung zum Verkauf auf Märkten, zum Theil wohl ganz fabrikmäßig, gefertigt. Daß diese nicht besonders künstlerisch waren, liegt nahe. Wir wissen, daß Stofs mit seinen Arbeiten oft die Märkte verschiedener größerer Städte Süddeutschlands, besonders von Frankfurt und Nördlingen, besucht hat. Sein Ruf war ein europäischer, seine Handelsverbindungen sehr ausgebreitet. Nach seinem Tode sandten seine Testaments-Vollstrecker besondere Boten nach Böhmen, Polen, Ungarn, Siebenbürgen u. f. w. um Aufschluß über die dort lagernden Waaren zu erhalten und ausstehende Forderungen einzuziehen. —

Ueberblicken wir nun die Fülle dieser Arbeiten, so erkennen wir, daß Veit Stofs, auf der Grenze zwischen Mittelalter und neuer Zeit stehend, in der Composition seiner Reliefs, in der Auffassung seiner Statuen an dem überlieferten, ganz mittelalterlichen kirchlichen Typus festhielt, dem Verlangen seiner Zeit entsprechend, wohl auch festhalten mußte. Seine Individualität aber zeigte sich in der feineren Durchbildung der Compositionen, in der Wahl der Verhältnisse, in der Anwendung eines auf bestimmten Gesetzen beruhenden Relief-Stils und in der vollendeten technisch-künstlerischen Durchbildung der Einzelheiten. Charakteristisch für seine Arbeiten ist seine Vorliebe für Gewandmassen. In den Hauptumriffen derselben herrscht meist ein großartiger Zug, welcher jedoch in seinen älteren Werken, auch noch in dem Krakauer Marien-Altar, durch viele kleine, knittige, oft nicht motivirte und unwahre Querfalten, die in der Vergoldung unruhig wirken, unterbrochen wird. In seinen spätern Werken dagegen, schon

bei dem Stanislaus-Altar in Krakau und noch mehr bei feinen in Nürnberg ausgeführten Arbeiten, besonders aber dem englischen Gruf in der Lorenzkirche, gelangt er zu edler Einfachheit und zeigt an feinen Gewändern nun oft eine bewunderungswürdige, von keinem andern Holzschnitzer seiner Zeit erreichte Grofsartigkeit. Freilich häufen sich in feinen spätesten Werken (Statuen in St. Sebald zu Nürnberg, Madonna an dem Hause in der Wundergasse) die Falten auch zu einer auffallend in den Vordergrund gerückten Ueberfülle. — Jene knittrigen, unmotivirten Querfalten sind eine Eigenthümlichkeit, welche sich auch an den Arbeiten von Adam Kraft, Michel Wolgemut, selbst Albrecht Dürer findet, und welche auf den grofsen Einflufs der weit verbreiteten und viel benutzten Kupferstiche des Martin Schongauer zurückzuführen ist. Letzterer hat sie, wie auch andere gleichzeitige Künstler, von den Malern der Niederländischen Schule angenommen und in den sechziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts in Oberdeutschland allgemein zur Geltung gebracht. — Charakteristisch für Stofs sind auch die mit Edelsteinen besetzten Borden der grofsen Mäntel, mit welchen Priester, Könige, Gott-Vater, Christus, Maria u. A., wenn sie in feierlicher Haltung erscheinen, bekleidet sind; oft sind die Gewänder auch mit Franzen versehen. Seine Gesichter haben meist Charakter und Ausdruck, sind aber nur selten von schönen Formen. Auch fehlt es ihnen, besonders bei den spätern Arbeiten, welche er wohl mehr seinen Gefellen überliefs, oft an der feinem Durchbildung; sie sind dann nur decorativ und handwerksmäfsig behandelt. Ihnen entsprechen Hände und Füfsse. Das Nackte ist meist weich und mit Verständnifs durchgebildet. Die Haltung und die Verhältnisse der Figuren sind immer vortrefflich. Die Reliefs, oft sehr flach, sind stilistisch meisterhaft behandelt. Alles ist technisch mit Geschick und augenscheinlich mit grofser Leichtigkeit, ja virtuos ausgeführt. Dafs alle Holzschnitzereien, dem allgemeinen Gebrauche des Mittelalters gemäfs, bunt bemalt und zum Theil vergoldet waren, versteht sich natürlich von selbst.

Von den Zeitgenossen des Veit Stofs kommen in dem Stile ihrer Arbeiten ihm am nächsten der Würzburger Meister Tilmann Riemenschneider (1460–1531) und der Tiroler Michael Pacher (wird in den Jahren 1467–81 genannt); ja der Letztere mag in einigen Werken den Veit, was Adel der Formen anlangt, noch übertreffen.

Seitdem die durch Luther angeregte reformatorische Bewegung auch in Nürnberg Eingang gefunden (um 1525), scheint Veit Stofs, der unterdeß ein alter Mann geworden war, weniger beschäftigt gewesen zu sein. Bald hörte das Verlangen nach Holzschnitzwerken für kirchliche Zwecke ganz auf, und im profanen Leben war das Bedürfnifs dafür noch sehr gering. In Folge dessen starb das Handwerk der Bildschnitzer bald ganz aus.

Wie so viele Künstler seiner Zeit beschäftigte Veit Stofs sich auch mit Mechanik. Neudörfer berichtet, Stofs hätte ihn eine ganze Mappa (d. i. topographische Karte) sehen lassen, die er »von erhöhten Bergen und geniederten Wasserflüssen sammt der Städte und Wälder Erhöhungen gemacht« hatte.

Wie er seine Kenntniffe in der Mechanik zu verwenden suchte, ergibt sich aus der nachfolgenden Darstellung:





Der Englische Gruf. Lorenzkirche zu Nürnberg.



Die sieben Freuden Mariä.

Medaillons aus dem Englischen Grufs in der Lorenzkirche zu Nürnberg.  
 Dohme, Kunst u. Künstler. No. 30.

Sogleich nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hatte er mit dem Rathe einen Vertrag geschlossen, durch welchen er sich verpflichtete, »ein grofs Werk der Prucken« herzustellen, wogegen der Rath ihm ein jährliches Leibgeding von 150 fl. versprach, wenn er dieses Werk nach seinem Erbieten und in gewünschter Weise herstelle. Stofs machte diese Arbeit auf eigene Kosten; der Rath gab ihm das dazu nöthige Holz. Auch machte er für den Rath noch ein »kleines Pruckenwerk«. Doch scheint er nur mit dem Letzteren Beifall gefunden zu haben. — Als ein Pfeiler im Rednitz-Flusse bei Stein zu wanken begann, erbot er sich, denselben wieder herzustellen und vor künftigen Schaden zu bewahren, leistete auch das Versprochene. Für alle diese Arbeiten forderte Stofs, nachdem er durch seine später zu erwähnenden Prozesse, Streitigkeiten und Unredlichkeiten sich beim Rathe, der ihn gelegentlich in einem Decrete, »ein irrig und geschreyig Mann« nannte, schon mißliebig gemacht hatte, im März 1506 seinen Lohn und zwar für das grofse Werk das seit 8 Jahren verfallene Leibgedinge im Betrage von 1200 fl. und für künftige Zeit die jährliche Zahlung von 150 fl., sowie den Ersatz seiner Auslagen; für das kleine Werk die versprochenen 34 fl., oder, wenn man es nicht wolle, Auslieferung desselben an ihn, damit er es an König Maximilian oder den Pfalzgrafen verkaufen könne, von welchen er hoffe, dafs sie es ihm nach Verdienst bezahlen würden. Für die Wiederherstellung des Pfeilers in der Rednitz endlich verlangte er 50 fl. Sollte der Rath die eine oder andere Forderung nicht anerkennen wollen, so werde er sich sein Recht von dem Rathe der Städte Cöln, Strafsburg, Augsburg oder Ulm erbitten. Man ging auf seine Forderungen aber nicht ein, liefs ihm sein Mißfallen darüber kund thun und eröffnen, er sei bei seinem grofsen Werke seiner Zusage nicht nachgekommen, und man sei ihm daher nichts schuldig; doch wolle man ihm seine Auslagen mit 25 fl. vergüten; für das kleine Werk seien ihm nur 22 fl. versprochen worden und diese wolle man ihm geben; für den Pfeiler endlich sei ihm nichts versprochen worden, doch wolle man ihm 10 fl. zahlen. Stofs dagegen wollte sich damit nicht begnügen, blieb bei seiner Forderung stehen und drohte, die Stadt bei dem Könige, bei welchem er, der ihm gelieferten Arbeiten wegen, sehr gut angeschrieben gewesen zu sein scheint, zu verklagen. In Folge dieser Drohung wurde Stofs am 26. März 1506 ergriffen und in das Lochgefängnifs unter dem Rathhause gebracht. Da er nun jedoch dem Rathe »Gehorsam gelobte« erhielt er seine Freiheit wieder und 40 fl. für »etliche Arbeit, die er gemeiner Stadt gemacht hatte«.

Was unter dem »Werk der Prucken« eigentlich zu verstehen, wissen wir nicht. Jedenfalls war es, wie aus dem hohen Preise zu ersehen, eine bedeutende Arbeit, ein Bauwerk oder ein Modell zu einem solchen. Aus der später zu erwähnenden Thatfache, dafs dem Rathe der Stadt so gar viel daran lag, dafs Veit Stofs die Stadt nicht verlasse, möchte ich schliessen, es sei ein Bau gewesen, der zur Befestigung dienen sollte. Weil Stofs bei Ausarbeitung desselben die bestehenden Festungswerke genau kennen gelernt, fürchtete man, er könne sein Wissen den Feinden verrathen.

Außerdem finden wir Stofs aber noch in verschiedene Streitigkeiten verwickelt, in welchen er sich als ein leichtsinniger und leidenschaftlicher, streit-

füchtiger Mensch erwies, ein, wie der Rath in einem Decrete sich ausdrückte, »unruhig heylofer Bürger, der einem ehrbaren Rathe und gemeiner Stadt viel Unruhe gemacht«. Der Hauptprozeß, welcher einen schweren Makel auf sein ganzes Leben warf, ist kurz der folgende: In der Diling-Gasse, (jetzt Theresienstraße) wohnte ein Kaufmann Jacob Baner, dessen Bruder Hans in Krakau eine angesehene amtliche Stellung einnahm. Bei demselben hatte Veit Stofs ein Capital von 1000 fl. »auf Gewinn und Verlust« angelegt. Nach einiger Zeit gab Baner dem Stofs seine 1000 fl. zurück und noch 300 fl. Gewinn dazu. Auf seine Bitte, ihm einen andern Kaufmann zu nennen, bei dem er sein Geld, das er »nicht gern feiern lassen« wollte, anlegen könne, wies Baner ihn an Hans Starzedel, der es auch gern nahm. Das war nun ein schlechter Streich, denn Baner wußte, daß Starzedel nahe daran war, zu falliren. Der Letztere war dem Baner selbst 600 fl. schuldig, die dieser schwerlich jemals bekommen hätte, wenn nicht Veit Stofs, auf Baners Rath, dem Starzedel sein Geld anvertraut hätte, von welchem Baner sich seine 600 fl. nun sogleich zurück zahlen liefs. Gleich darauf entfloh Starzedel mit dem Rest der Summe, und Stofs war um sein Geld betrogen. Dieser wurde mit Recht gegen Baner aufgebracht. Es kam zu einem Prozesse, im Verlaufe dessen Stofs einen Schuldbrief Baner's über 1300 fl. mit dessen Unterschrift und Siegel zum Vorschein brachte, welchen dieser jedoch für falsch erklärte. Noch ehe die gerichtliche Untersuchung dieses Falles beendet war, begab sich Stofs aus Furcht in das Carmeliter-Kloster und nahm das Recht der Freiong desselben für verfolgte Verbrecher für sich in Anspruch. Von hier aus suchte er mit Baner sich gütlich auseinander zu setzen, versprach auch dem Urtheile des Gerichts sich zu unterwerfen. Als er das Kloster dann verlassen hatte, liefs der Rath ihn aber verhaften und ins Lochgefängniß werfen. Hier bekannte Stofs, den Schuldbrief gefälscht, Baners Handschrift und Siegel nachgeahmt zu haben. Nach dem Gesetze sollte er wegen dieses Verbrechens den Tod erleiden, doch begnadigte ihn der Rath auf vielseitiges Fürbitten, liefs ihn aber am 5. December 1503 brandmarken, d. h. ihm beide Backen durch den Henker mit einem glühenden Eisen durchbohren. Auch mußte Stofs schwören, sein Leben lang die Stadt nicht zu verlassen. Doch wurde er bald wortbrüchig. Sein Schwiegersohn Georg Trummer hatte sich vorgenommen, seinen Schwiegervater zu rächen. Er begab sich zu diesem Zwecke in den Dienst und Schutz der Herrn Hermann und Theodor Riedesel, Erbmarschälle von Heffen, und wußte diese, in Verbindung mit den Grafen von Hanau und andern Nürnberg feindlich gesinnten Herren, zu veranlassen, vom Rathe der Stadt Genugthuung für Stofs zu fordern. Da dieser fürchtete, man werde ihn dieses Benehmens seines Schwiegersohnes wegen, an welchem er schwerlich unschuldig gewesen sein wird, bestrafen, entfloh er aus der Stadt, liefs sich jedoch bald bewegen, dahin zurückzukehren und der ihm auferlegten Strafe, vier Wochen Thurmhaft, welche er jedoch zur Hälfte mit Geld sollte ablösen können, sich zu unterwerfen. Auch mußte er von Neuem schwören, die Stadt nicht zu verlassen. Bald gestattete der Rath ihm jedoch, zu gewissen Zeiten Geschäftsreisen von 3—4 Wochen zu machen, und einige Monate später, im März 1506, erhielt er die Erlaubniß die Frankfurter Fastenmesse mit seinen Arbeiten zu besuchen. Aber auch damit war er noch nicht zufrieden,

verlangte vielmehr völlige Freiheit, die ihm vom Rathe jedoch nicht gewährt wurde. Er wandte sich nun an den Kaiser Maximilian und wußte von demselben einen Restitutions- und Rehabilitations-Brief zu erlangen, der ihn aller bürgerlichen Ehren wieder theilhaftig machen und von den nachtheiligen Folgen seiner beschimpfenden Strafe befreien sollte. Stofs bat den Rath wiederholt, dieses Mandat öffentlich anschlagen zu lassen; der Rath weigerte sich dessen jedoch hartnäckig.

Im bürgerlichen Verkehr hatte die Strafe der Brandmarkung, welche Stofs erlitten, die empfindliche Folge, daß seine Kunstgenossen nicht mehr für ihn und mit ihm arbeiten wollten. Nach Empfang seines Restitutionsbriefes beklagte er sich darüber beim Rath und bat denselben, sämmtliche Bildschnitzer, Meister und Gefellen, durch die Stadtknechte zusammenrufen und ihnen den kaiserlichen Brief vorlesen zu lassen, worauf der Rath ihm im Oktober 1508 erwiderte, er solle seine Briefe den Bildschnitzern nur selbst vorlesen, es sei dem Rathe gleichgiltig, ob dieselben für ihn arbeiteten oder nicht; geschähe dem Meister Stofs durch die andern Bildschnitzer etwas Unrechtes, so werde er ihn schützen.

Zuletzt hatte Stofs, vieler anderer Streitigkeiten nicht zu gedenken, noch einen Prozeß mit Peter Im Hof und Hirschvogel, gegen die er verschiedene von Starzedel herrührende Forderungen geltend machte. Der Rath legte sich in's Mittel und schützte seine Gegner. Der Ausgang dieses Prozesses ist nicht bekannt.

Veit Stofs starb hoch betagt — Neudörffer sagt »letzlich erblindet und 95 Jahre alt — im Jahre 1533 und wurde auf dem Johannis-Kirchhofe begraben, wo sein Familiengrab durch ein kleines, erst 1591 gefertigtes Epitaph aus Bronze bezeichnet ist.

Ein beglaubigtes Portrait des Meisters ist nicht bekannt. Welche Berechtigung dasjenige am Altar der Holzschuher'schen Capelle zu Nürnberg, welches Fr. Wagner, dem Original wenig getreu, in seinen »Scenen aus Nürnbergs alter Künstlerwelt« in Kupferstich publicirte, hat, ist unbekannt. Der Kupferstich im zweiten Bande von Murr's Journal für Kunstgeschichte (davon die Originalplatte sich im Germanischen Museum befindet) ist erst im Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts entstanden, als ähnliche Porträts vielfach gefälscht wurden.

Von den zahlreichen Kindern des Veit Stofs übte der älteste Sohn Stanislaus oder Stenzel die Kunst seines Vaters. Er kaufte im Jahre 1509 in Krakau ein Haus um 220 Gulden und zwei halbe Schoken. In den Jahren 1515 und 27 wird er in den Verzeichnissen der dortigen Malerzunft als Altmeister genannt. Sein Bruder Martin war ebenfalls Künstler, Maler und Formschneider. Er gab im Jahre 1535 sein Bürgerrecht in Nürnberg auf und zog gleichfalls nach Krakau, wo er noch 1541 genannt wird. Ein dritter Sohn Andreas trat in den geistlichen Stand, ward 1517 zu Ingolstadt Doktor der Theologie, 1520 Prior des Carmeliterklosters zu Nürnberg, wurde nach Eintritt der Reformation, weil er an der alten Lehre festhielt, im Jahre 1525 aus der Stadt gewiesen und nun von seinem Orden zum Provinzial ernannt. Er verlangte im Jahre 1525 ein Leibgedinge aus dem Klostergut, wurde mit seiner Forderung jedoch abgewiesen. Im Jahre 1537 endlich forderte er vom Rathe eine »Tafel« zurück, welche sein Vater auf seine Bestellung um 158 fl. für das Carmeliterkloster gemacht hatte.

Der Rath gab sie ihm. Ein vierter Sohn, Florian, Goldschmied und Bürger zu Görlitz, forderte i. J. 1541 ebenfalls ein Bild von den Augustinern. Der Rath zeigte sich geneigt, es ihm, gegen Rückgabe von 150 fl., die man dafür gezahlt, zu geben; Florian und sein Schwager Sebald Gar erhielten es wirklich im Jahre 1543. Die jüngsten Söhne, Veit und Philipp, arbeiteten bei dem Schreibmeister Hans Neudörffer, traten dann in kaiserliche Dienste und wurden von Kaiser Maximilian in den Adelstand erhoben. Der Grabstein des Ersteren († 1569) befindet sich in der Kirche zu Frankenstein in Schlesien. Adrian soll als Landsknecht gedient haben. Andere Söhne waren in Siebenbürgen; zwei derselben starben daselbst noch bei Lebzeiten des Vaters. Von den andern, Wilibald, Hans, Mathes, Sebastian, ist nichts bekannt. Von Töchtern werden genannt die Frau des Georg Trummer, dann Urfula, welche der Goldschmied Sebald Gar heirathete, und Margaretha, welche im Jahre 1519 in das Kloster Engelthal aufgenommen wurde, wo sie bis zum Jahre 1552 blieb und bald darauf starb.

Das Haus des Veit Stofs wurde im Jahre 1537 von seinen Testaments-Executoren um 1000 fl. an Meister Hans Beheim den Jungen verkauft. Sein Vorrath von Bildwerken wurde ebenfalls veräußert und daraus 290 fl. mehr erlöst als veranschlagt worden.

### Anmerkungen.

1) Die Quellen zur Geschichte des Veit Stofs sind sehr spärlich. Die Grundlage bilden Neudörfers Nachrichten vom Jahre 1547, auf welche sich auch Sandrart und Doppelmayr stützen. Wesentlich ergänzt werden die dürftigen Notizen Neudörfers durch die auf archivalischen Forschungen beruhenden Mittheilungen, welche Nagler in Jahrgang 1847 des Kunstblattes aus den »Acta Cracoviensia consularia« von 1450—1500, Baader in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs« und Lochner in seiner neuen Ausgabe von Neudörfers Nachrichten (Wien 1875) aus Nürnberger Archiven publicirt haben. Die Kenntniß der Werke des Veit Stofs ist noch unvollständig. Ueber seine Arbeiten in Polen haben polnische Forscher, besonders J. v. Lepkowski in den Mittheilungen der Oesterr. Central-Commission, mancherlei publicirt. Seine Arbeiten in Nürnberg und Umgebung hat Verfasser dieses zum ersten Male kritisch durchforscht. Er hat zu dem Zwecke an den wenigen beglaubigten Werken des Stofs den Charakter derselben studirt und, mit Kenntniß derselben ausgerüstet, dann die Holzschnitzereien in Kirchen und Sammlungen kritisch betrachtet. Ein vorläufiges, sowohl nach Zahl wie Inhalt noch nicht definitiv abgeschlossenes Verzeichniß der Werke des Veit Stofs hat er in seinem bei H. Schrag zu Nürnberg erscheinenden Werke »der Bildschnitzer Veit Stofs und seine Werke«, Text zu einer Anzahl photographischer Abbildungen von Werken des Stofs, publicirt. — Ueber die Kupferstiche des Veit Stofs haben besonders Nagler, Brulliot und Paffavant geschrieben.

2) Wir müssen jetzt, bis weitere Anhaltspunkte gefunden sind, annehmen, daß die genannten drei Arbeiten mit Veit Stofs gar nicht in Verbindung stehen und unrechtmäßiger Weise mit seinem Zeichen versehen worden sind.

3) Aus der Thatfache, daß der Name Veit Stofs als Künstler uns in Urkunden zum ersten Male in Krakau erscheint, haben polnische Geschichtschreiber den Schluß gezogen, daß Stoss in Krakau geboren, demnach ein polnischer Künstler sei. Dieser Ansicht haben sich auch manche deutsche Gelehrte angeschlossen, bis Baader (Anzeiger für Kunde Deutscher Vorzeit 1860 Nr. 11) nachgewiesen, daß er ein Nürnberger ist.

4) Doch hat er keineswegs (wie Heideloff behauptete) den im Original noch erhaltenen Entwurf vom Jahre 1488 zu einem Tabernakel gefertigt, welcher dreißig Jahre später, in anderem Material und wesentlich modificirt, durch Peter Vischer zur Ausführung gelangte.

5) Ein ähnliches Werk »Maria im Rosenkranz« von Tilmann Kiemenfchneider vom Jahre 1521 hängt in der Wallfahrts-Capelle zu Volkach bei Schweinfurt.

## Adam Kraft.

Geb. um 1455 zu Nürnberg; gestorben dafelbst 1507.



Bildniss des Meisters,  
vom Sakramentshäuschen der  
Lorenzkirche.

Der Bildhauer Adam Kraft <sup>1)</sup> ist der krönende Abschluss und das Haupt einer langen Reihe schulmässig tüchtiger Steinmetzen, welche während zweier Jahrhunderte in Nürnberg fleissig gearbeitet haben und deren Werke in grosser Zahl dafelbst noch erhalten sind. Während seine Vorgänger mit wenigen Ausnahmen (wie z. B. die Verfertiger der Statuen am schönen Brunnen) im Allgemeinen nur geschickte Handwerker waren, tritt Adam Kraft aus der Reihe seiner Zunftgenossen als selbständiger schaffender Künstler hervor, welcher sowohl das Gebiet der Architektur als auch das der Sculptur vollständig und mit voller Freiheit beherrschte und beide so eng mit einander verband, dass das Eine von dem Andern nicht zu trennen ist.

Ueber die äussern Lebensverhältnisse Adam's wissen wir sehr wenig. Die einzige Quelle zur Kenntniss derselben sind die sehr dürftigen Aufzeichnungen des berühmten Schreibmeisters Joh. Neudörfer vom Jahre 1547, welche durch einige archivalische Notizen ergänzt werden. Dafür giebt Neudörfer ein ziemlich reichhaltiges Verzeichniss von Kraft's Werken, und diese sind bei einem Künstler immer doch das Wichtigste.

Adam Kraft muss um das Jahr 1455 zu Nürnberg, wo der Name oft vorkommt, geboren sein. Wir schliessen das aus seinem Selbstportrait am Sakramentshäuschen in der Lorenz-Kirche dafelbst, welches ihn als einen etwa 45jährigen Mann darstellt. Da dieses Sakramentshäuschen aber im Jahre 1500 vollendet wurde und Kraft sein Portrait doch wohl zuletzt ausgeführt haben wird, kommen wir, zurück rechnend, auf das oben bezeichnete Jahr als dasjenige seiner Geburt. Zu gleicher Zeit wurden auch Peter Vischer, der berühmte Erzgiefser, und Sebastian Lindenaft, ein geschickter Kupferschmied, geboren, mit welchen Adam Kraft aufwuchs und sein Leben lang eng befreundet blieb.



— Wer sein Vater gewesen, ob vielleicht der in den Jahren 1480 und 81 in Urkunden als Steinmetz genannte Ulrich Crafft oder jener Goldschmied Peter Kraft, von welchem Dürer der Vater im Jahre 1475 das Haus in der heutigen Burgstraße kaufte, ist nicht bekannt. Auch über seinen Lehrmeister, seine Wanderschaft und seinen Bildungsgang wissen wir nichts. Wahrscheinlich hat er sich, wesentlich durch eigene Kraft von einem einfachen Steinmetz-Gefellen zu der Höhe empor gearbeitet, welche er später einnahm, und hat sein Leben als einfacher Bürger, ruhig in seiner Werkstatt schaffend und arbeitend, zugebracht. Seine Werke erzählen seine Lebensgeschichte. Dafs er bei seiner Arbeit nicht reich geworden, dafs er vielmehr oft mit Sorgen zu kämpfen hatte ergibt sich aus dem weiter unten Folgenden.

Welches Kraft's erste selbständige Arbeiten sind, ist nicht bekannt. Dafs er in dem Hause Tucherstraße 20 mit einer Treppen-Anlage für Peter Im Hof den Aeltern beschäftigt war, ist urkundlich bezeugt. Die durchbrochene gothische Brüstung mit vielen Wappen — darunter besonders ausgezeichnet dasjenige der Familie Holzschuher, aus welcher die Frau des Peter Im Hof stammte — in dem Hofe des bezeichneten Hauses, so wie die ähnliche Brüstung in dem Hause Adlerstraße 21, in welchem ein kleines vortrefflich componirtes Relief, Anbetung des so eben gebornen Christkinds durch Joseph, Maria und einige Engel und zwei Wappenschilder sich befindet, dürften wohl ältere Arbeiten von Adam Kraft sein. Sie sind ganz ähnlich den Brüstungen des Umgangs am Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche. Zu seinen frühesten Werken gehören wohl auch noch folgende Arbeiten: ein kleines Relief, Josua und Kaleb tragen die Riefentraube, Hindeutung auf den Namen des Haus-Eigenthümers Moriz Weinmann (gest. um 1496) an der Fassade des Hauses Bindergasse 20, das kleine Relief mit Darstellung der Madonna an der Fassade des Forster'schen Hauses Hauptmarkt 11, das gröfsere durch Neudörfer beglaubigte Hoch-Relief, St. Georg, den Drachen tödtend, an dem Hause Theresienstraße 23, die vier Gewölbe-Schlusssteine mit den Symbolen der Evangelisten und ein kleines Relief, zwei Engel halten einen Kranz, in welchem das Monogramm Christi sich befindet, in einem gewölbten Gange des Hauses Winklerstraße 5. Alle diese Arbeiten sind ohne Datirung, stammen aber ohne Zweifel sämmtlich aus den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts. In dieselbe Periode gehören auch wohl die »Zierrat und Bilder«, welche Kraft nach Neudörfer, in dem Hause von Andreas Im Hof bei St. Lorenz (jetzt Königsstraße 24 und 25) »mit gebranntem Leimen« (Thon) ausgeführt hatte, davon dort jedoch nichts mehr vorhanden ist. Vielleicht gehört dahin eine kleine ( $\frac{1}{2}$  Meter hohe) weibliche Figur aus Sandstein (mit den Wappenschilden der Im Hof und Muffel, jetzt im Besitz der Herrn C. Anton Milani zu Frankfurt a. M.

Die erste datirte unter Kraft's Arbeiten ist das Relief über dem Portal des städtischen Waghäuses, welches die Jahreszahl 1497 trägt. Es ist auf demselben dargestellt, wie der Wagmeister, unter einer grofsen Wage stehend, mit einem Gehilfen beschäftigt ist, einen Waarenballen zu wiegen. Neben dem Ballen steht der Besitzer desselben, ein Kaufmann, soeben im Begriff die Taxe zu bezahlen.



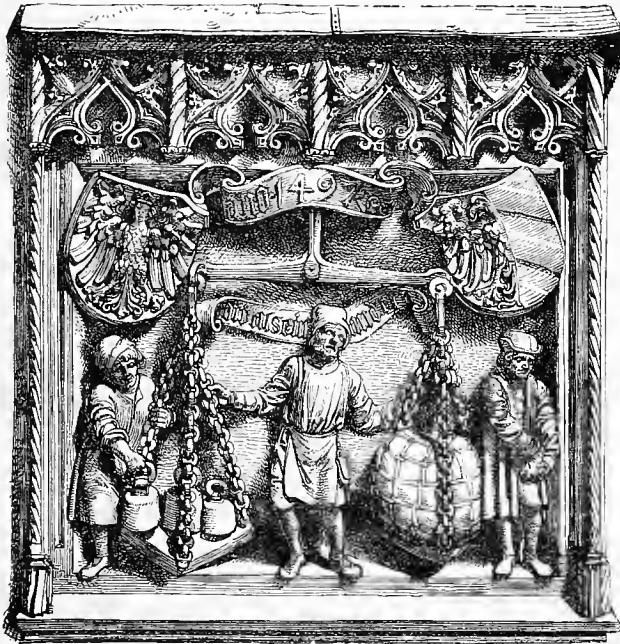
Zu Kraft's frühesten Arbeiten wird auch das traditionell ihm zugeschriebene figurenreiche Relief einer Darstellung des jüngsten Gerichts — es ist vielleicht der „Salvator vor der Ehethür“ Neudörfers — über der Schauthür der Sebald-Kirche gerechnet, wie die Inschrift angiebt, eine Stiftung des seiner Zeit in hohem Ansehen stehenden, gelehrten Arztes und Archaeologen Dr. Hartmann Schedel, zum Gedächtnis an seinen im Jahre 1485 gestorbenen Verwandten Dr. Hermann Schedel. Die Darstellung ist die typische. Oben sitzt, inmitten der zwölf Apostel, Christus als Richter auf dem Regenbogen, die Füße auf den Erdball gestützt. Etwas niedriger knien Maria und Johannes, als Fürbitter für die armen Seelen, welche unten aus den Gräbern auferstehen und theils links von einem Engel an der Paradieses-Pforte, theils rechts von einem aus dem Höllenrachen hervorkommenden Teufel in Empfang genommen werden. Ganz unten in der Mitte ist eine Tafel mit der erwähnten lateinischen Inschrift angebracht. Links von derselben kniet in betender Stellung der Stifter; rechts davon ist sein Wappen, ein Mohrenkopf mit einem goldenen Ohrhinge, angebracht. Ueber der ganzen oben bogenförmig abgeschlossenen Darstellung schweben vier Engel. — Dieses Relief trägt im Allgemeinen einen andern Charakter als die übrigen Arbeiten Kraft's, weshalb seine Echtheit vielfach angezweifelt worden ist. Doch ist dabei in Betracht zu ziehen, daß der Künstler hier, durch die Wünsche des Bestellers gebunden, wenig Freiheit hatte, sich streng an die überlieferte Art der Darstellung halten und dieselbe innerhalb eines beschränkten, für eine gegebene Stelle bestimmten Raumes, ausführen mußte. Schon der kleine Maßstab der Gestalten bedingte eine andere Art der Behandlung als große Figuren. Ueberdies ist es im Jahre 1565 „erneuert“ worden. Trotzdem finden sich daran mancherlei Eigenthümlichkeiten, welche die Arbeit des Kraft erkennen lassen. Uebrigens ist es mit größter Sorgfalt in einem feinkörnigen, harten Stein ausgeführt und gut erhalten.

Zu den Jugendarbeiten des Meisters rechnet M. M. Mayer auch ein etwa 7 Meter hohes Sacramentshäuschen mit einem Relief, das Abendmahl Christi darstellend, ehemals in der Augustiner-Klosterkirche zu Nürnberg, welches im Jahre 1816 beim Abbruch dieser Kirche zerfchlagen und mit dem übrigen Schutte in den Stadtgraben am Zeughaufe geworfen wurde. (Eine, wohl nicht ganz zuverlässige, Abbildung desselben findet sich in M. M. Mayer, Nürnberger Geschichts-, Kunst- und Alterthumsfreund, Lief. 3). Mit welchem Recht dieses Werk für eine Arbeit Kraft's ausgegeben wird, können wir jetzt nicht mehr beurtheilen, da es eben nicht mehr vorhanden ist.

Vielleicht ist Kraft auch der Autor jenes großartigen, genial componirten Entwurfs, (ungenau publicirt in Heideloff's Ornamentik), zu einem Tabernakel über dem Sarge des heiligen Sebaldus, wovon die Original-Zeichnung auf Pergament vom Jahre 1488 uns noch erhalten ist. Daß Kraft im Zeichnen geübt war, berichtet Neudörfer ausdrücklich, und dieser Entwurf ist durchaus in dem Geiste und in dem Formenkreise gehalten, in welchem Kraft später sein Im Hoff'sches Sacramentshäuschen ausführte. Diese Pergamentzeichnung trägt, außer der erwähnten Jahreszahl, ein Steinmetzzeichen als Monogramm.

Zu Kraft's bedeutendsten Arbeiten gehört sein Grabmal für die Familien

Schreyer und Landauer. Diese befaßen nämlich schon seit vielen Jahrzehnten eine gemeinsame Gruft zwischen zwei Strebepfeilern am Außern des Ostchors der Sebaldus-Kirche, um welche herum damals natürlich noch der, durch eine Mauer von den öffentlichen Straßen getrennte, allgemeine Kirchhof sich befand. Zwischen diesen beiden Strebepfeilern lagen damals und liegen noch heute zwei Grabsteine, auf deren einem das bronzene Wappen der Landauer, auf dem andern die Wappen der Familien Schreyer, Eyb und Fuchs sich befinden. (Der im Jahre 1477 gestorbene Hans Schreyer hatte nämlich zwei Frauen, Elifabeth Eybin † 1447 und Genoveva Fuchsin † 1487). Ueber dieser Grabstätte hatten



Relief vom Portal des städtischen Waghauſes zu Nürnberg, 1497.

Hans Schreyer und ſein Tochtermann, Marcus Landauer, mit Rückſicht auf das an derſelben Stelle der Kirchwand im Innern ſich befindende Sacramentshäuschen (in welchem das Allerheiligſte aufbewahrt wurde), im Jahre 1453 eine ewige Lampe geſtiftet. Nun ſollte dieſe Grabſtätte auch noch durch ein Kunſtwerk geſchmückt werden.

Am 11. September 1490 ſchloſſen der durch ſeine vielen Stiftungen von Kunſtwerken um die ältere Kunſt Nürnbergs hochverdiente, gelehrte Kirchenmeiſter Sebald Schreyer und ſein Neffe, Mathaeus Landauer, beſonders durch ſeine ſpättere Stiftung des Landauer Brüderhauſes bekannt, mit Adam Kraft, vor Zeugen, einen Vertrag über Anfertigung »des Bildwerkes bei ihren Begräbniſſen hinten am Chor bei St. Sebald.« Kraft ſollte einen guten, wetterbeſtändigen Stein zu Vach (einem Dorfe, eine Stunde nördlich von Fürth) oder anderswo beſtellen, auf Koſten von Schreyer und Landauer brechen und in ſeine Werk-

statt fahren lassen, sollte dann die Arbeit sogleich anfangen, dabei bleiben, sie möglichst fördern und, nach der Angabe der Besteller, nach bestem Können ausführen; wenn er damit fertig sei, sie auf seine Kosten und Gefahr an dem dafür bestimmten Orte aufstellen. Ein Preis dafür wurde bei diesem Vertrage nicht festgestellt, vielmehr ausgemacht, daß Kraft, nachdem er seine Arbeit vollendet, seine Forderung, die 160 fl. nicht übersteigen durfte, thun sollte. Die Besteller wollten dann „ein ehrlich Gebot thun“. Sollten Besteller und Künstler dabei nicht einig werden, so würden sie ein, zwei oder mehr Schiedsrichter dazu rufen und der Ausspruch dieser Schiedsrichter sollte dann für beide Parteien maßgebend bleiben. Für den Fall, daß Kraft vor Vollendung seiner Arbeit Geld nöthig haben sollte, versprochen die Besteller, ihm solches zu geben, jedoch nur bis zur Höhe von 50 bis 60 fl. Kraft hat seine Arbeit sehr schnell und, wie es scheint, zur vollen Zufriedenheit der Besteller vollendet, denn schon am 7. Mai 1492, d. h. nach 19 Monaten, erklärten Besteller und Künstler in einem zweiten vor Zeugen abgeschlossenen Vertrage sich ihrer gegenseitigen Verpflichtungen für ledig und los. Welche Summe Kraft schließlich für seine Arbeit erhalten, wissen wir nicht.

Dieses Schreyer-Landauer'sche Grabmal, in Nürnberg gewöhnlich kurzweg nur das Schreyer'sche Begräbnis genannt, besteht aus drei großen, flach gehaltenen Reliefs, 2,40 Meter hoch und zusammen 7,20 Meter (das mittlere Stück allein 4,15 Meter) lang, mit vielen, zum Theil fast lebensgroßen Figuren, welche unmittelbar und ohne Abgrenzung nebeneinander an der äußern Kirchenwand, zwischen zwei Strebepfeilern, auf einem mit Consolen versehenen, einfachen Unterbau ruhend, angebracht sind. Sie stellen drei Szenen aus der Leidensgeschichte Christi auf landschaftlichem, mit Figuren belebtem Hintergrunde dar, die Kreuzschleppung, die Grablegung und die Auferstehung Christi. Im Mittelpunkte der ersten, sehr figurenreichen Scene erblickt man eine Gruppe weinender Frauen; bei ihnen, sie tröstend, Johannes und im Hintergrunde die Stadt Jerusaleum. Die rechte Hälfte des mittlern, größten Reliefs enthält die Fortsetzung des Zuges nach der Richtstätte. Im Vordergrund Männer, welche die Dornenkrone, Nägel, Hammer und Beißzange tragen, im Hintergrunde drei Kreuze, von welchen das mittlere noch leer ist, während an den beiden andern die Verbrecher schon hängen. In der linken, etwas größeren Hälfte des mittlern Reliefs ist die Grablegung dargestellt. Im Hintergrunde reiche Landschaft mit Bäumen und Häusern. In dem linken, kleinern Relief endlich ist die Auferstehung Christi aus einem Sarkophage dargestellt, während die das Grab hütenden Kriegsknechte schlafen. Auf dem Deckel des Sarkophags steht ein Engel. Im Hintergrunde ist ein Garten mit vielen Bäumen und Häusern, in welchem man die mit Salbgefäßen einherkommen den Frauen erblickt und im äußersten Winkel, oben rechts, Christus bei den Jüngern in Emaus.

Auf allen drei Reliefs sind ganz unten eine große Anzahl kleiner Figuren in betender Stellung und neben ihnen deren Wappen angebracht, und zwar sind es die Wappen der Familien Rothan, Landauer, Schreyer, Stark, Schlüsselfelder, Kammermeister, Link, Hölzel, Oertel, Marstaller, Eyb, Fuchs und unterhalb des Reliefs, am untern Gesimse noch acht weitere der Familien Schreyer, Seiler,

Feuchtwanger, Ehinger und Frickinger, Geschlechter, welche alle untereinander verschwägert waren, und deren Glieder wahrscheinlich in dieser Gruft bestattet sind.

Das ganze Relief war ehemals polychrom bemalt, wird deshalb in alten Beschreibungen auch Passionsgemälde genannt. Einzelne geringe Reste dieser Bemalung sind in den Tiefen noch erhalten.

Die Darstellung ist sehr lebendig und ausdrucksvoll. Einige Gestalten sind großartig edel aufgefaßt. Alle Einzelheiten sind mit großer Liebe und vollem Verständniß durchgeführt. Das Ganze ist jedoch keineswegs plastisch, wie, vielleicht das Relief mit der Darstellung des heiligen Georg ausgenommen, alle andern Arbeiten Kraft's gedacht und componirt, sondern ganz malerisch und allem Anschein nach ohne fachverständige Rücksicht auf die Ausführung als Relief componirt. Es scheint demnach nicht unwahrscheinlich — was Lochner aus andern Gründen schon angenommen hat —, daß dieses ganze Relief nach einem Gemälde Michel Wolgemuts gefertigt worden ist. Die Composition desselben erinnert lebhaft an die Art dieses Meisters. Selbst die einzelnen Gräser und Blumen im Vordergrunde, welche für Bilder von Wolgemut und aus seiner Schule charakteristisch sind, fehlen nicht. Entweder hat Wolgemut, welcher gerade damals mit Schreyer wegen Herausgabe von Schedel's Weltchronik in inniger Verbindung stand, eine besondere Zeichnung zu diesem Grabmal gefertigt, nach welcher Kraft arbeiten mußte, oder, was noch wahrscheinlicher ist, es befand sich an den Wänden über der Gruft ein, vor längerer Zeit von Wolgemut ausgeführtes Wandgemälde, welches unter dem Einflusse der Witterung so sehr gelitten hatte, daß es den Untergang drohte, weshalb die Stifter es als Relief in »wetterbeständigem« Stein ausführen ließen. Durch diese Annahme erklärt sich auch leicht die von Wanderer hervorgehobene Unmöglichkeit der Kopfstellung der den Leichnam Christi küßenden Maria auf dem mittlern Relief.

In den beiden Ecken, wo die Reliefs zusammenstoßen, sind schlanke Säulchen mit reich ausgebildeten Blatt-Capitellen angebracht; ähnliche wachsen über den seitlichen, mit Maßwerk geschmückten Wangen, auf deren Abdachungen kleine Bestien angebracht sind, empor. Auf diesen vier Säulchen standen ursprünglich eben so viele Statuen von Heiligen mit Schriftbändern in den Händen, wahrscheinlich Bilder der Evangelisten (welche die hier dargestellte Leidensgeschichte Christi beschrieben haben), von denen jedoch nur noch die beiden hintern erhalten sind. Ueber diesen Statuetten befanden sich zierliche Baldachine in den üblichen spätgothischen Formen. Ueber dem ganzen Relief ist als oberer Abschluß und zum Schutz desselben ein weit vorladendes, reichprofilirtes Giebel angebracht.

Vor dem mittleren Relief tritt aus der Wand ein reich profilirt, starker, geschwungener Arm von Stein heraus, auf welchem die thurmartig gebildete, eiserne Laterne mit dem (jetzt natürlich längst erloschenen) „ewigen“ Lichte steht. Auf dem Profil-Abschnitte dieses Armes ist die Jahreszahl 1492 eingehauen.

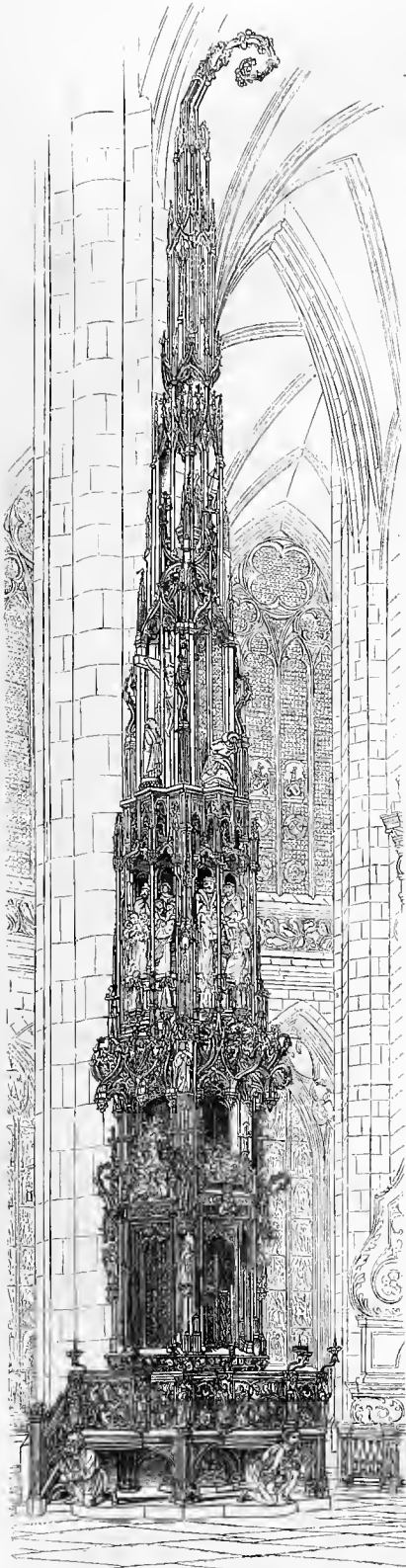
Um dieses Kunstwerk noch besser vor Regen, Schnee und vor Beschädigung durch Menschenhand zu schützen, wurde es später mit einem bis an die Vorderkante der Strebepfeiler vortretenden, kupfernen Dache und vorn mit einem

eisernen Gitter versehen, weshalb es denn auch, trotz seiner jetzigen Lage dicht an einer belebten StraÙe, noch recht gut erhalten ist.

Um seinem Familiengrabe noch mehr Ansehen zu verleihen, bewog Sebald Schreyer den Bischof Georg III. von Bamberg den vierzigstägigen Ablaß, welchen Bischof Heinrich III. von Bamberg allen Denen gewährt hatte, welche an bestimmten Tagen vor diesen Gräbern beten würden, auf alle Tage des Jahres zu erweitern.

Im Auftrage desselben Matthäus Landauer fertigte Kraft aber auch noch ein zweites Grabmal, welches im Kreuzgange der Schotten-Abtei St. Aegidien, wofelbst u. A. sein Vater begraben liegt, aufgestellt wurde, nach dem Brande des Klosters vom Jahre 1696 aber in die vom Feuer verschont gebliebene Tetzelsche Capelle gebracht wurde, wofelbst es, vielfach beschädigt, noch heute sich befindet. Es ist ein großes Hochrelief und besteht im Wesentlichen aus zwei, durch eine horizontal hinlaufende Wolkenfchicht von einander getrennten Theilen, Himmel und Erde. Der obere ist durch architektonische Gliederungen in drei Nischen getheilt. In der mittlern kniet Maria in betender Stellung. Ueber ihr halten zwei fliegende Engel eine Krone; in den beiden seitlichen Nischen sitzen in feierlicher Haltung Gott Vater und Christus in Mänteln, beide mit Krone und Reichsapfel versehen. Ueber diesen drei Gestalten befinden sich drei reiche gothische Baldachine in solcher Weise angeordnet, daß das Ganze in die oben spitzbogig abgeschlossene Wand des Kreuzganges hineinpafst. In dem untern Theile sind, in viel kleinerem Maßstabe, drei Gruppen dargestellt. In der Mitte eine anmuthige Gruppe fliegender, musizirender Engel; links knien in betender Stellung der Kaiser, der Papst, Bischöfe, Fürsten u. A., rechts Marx Landauer (jetzt leider ohne Kopf) und Mitglieder seiner Familie, durch die neben ihnen angebrachten Wappen näher bezeichnet. Unterhalb der ganzen, durch ein Gesimse (auf welchem ich die Jahreszahl 1503 zu erkennen glaube) abgetheilten Darstellung befindet sich die Inschrift, welche besagt, daß dieses Denkmal zum Andenken an Marx Landauer († 1468), seine Frau Margaretha († 1457), Matthäus Landauer († 1515) und seine Frau Helene († 1501) gestiftet worden ist. (Die Jahreszahl 1515 ist später in eine leer gelassene Stelle eingehauen.) Die seitliche Einfassung des Ganzen besteht aus Säulchen, die ursprünglich Capitelle hatten, auf welchen kleine, jetzt leider nicht mehr vorhandene Statuen mit kleinen Baldachinen darüber standen. Rechts und links von dem Epitaph ist, in ganz unorganischer Weise mit dem Uebrigen verbunden, das Wappen der Landauer, vereinigt mit dem der Rothan und der Schreyer, angebracht. Diese Wappen sind mit reichen architektonischen Umrahmungen und Bekrönungen versehen, welche oben in ein Capitell, ursprünglich zur Aufnahme von Statuetten bestimmt, endigen. — Das Landauer'sche Epitaph, zu den schönsten Arbeiten des Meisters gehörend, zeichnet sich vor andern durch einen gewissen großartigen Schwung in den Gewandfalten aus.

In Composition wie Ausführung sehr ähnlich ist das Pergenstorffer'sche Grabmal, ursprünglich im Kreuzgange des Augustiner-Klosters zu Nürnberg, dann seit 1816 im nördlichen Seitenschiffe der Frauenkirche dafelbst. Es ist ebenfalls ein Hoch-Relief mit architektonischer Umrahmung, welches sich oben



Das Sakramentshäuschen in der Lorenz-  
kirche zu Nürnberg.

in die spitzbogigen Gewölbe des Kreuzganges einfügte. In der Mitte ist Maria mit dem Christuskinde in Lebensgröfse dargestellt. Hinter derselben halten zwei fliegende Engel den faltenreichen Mantel der Mutter Gottes über der unten knieenden Gruppe von Betenden, welche dadurch, als unter dem Schutze der Himmelskönigin stehend, bezeichnet werden. Ueber ihrem Haupte halten zwei fliegende Engel eine Krone. — Unter den Anbetenden befinden sich links der Papst, der Kaiser, ein Kardinal, ein Bischof u. A., rechts Pergenstorffer und seine Familie. Diese Darstellung ist seitlich durch architektonische Gliederungen begrenzt, oben aber durch einen reichen Baldachin mit Wimpergen, gebogenen Fialen und Laubornament bekrönt. Unterhalb der Darstellung, von demselben durch ein Gesimse getrennt, befinden sich die Inschriften, welche besagen, daß dieses Epitaph zum Andenken an Eberhard Pergenstorffer († 1446), dessen Frau Ursula Landauerin († 1447), Sebald Pergenstorffer († 1498) und seine Frau Katherina Harsdorferin († 1499) gestiftet worden ist. Links und rechts sind, ebenso unorganisch wie vorher und gleichfalls von architektonischen Ornamenten umgeben, die Wappen der genannten Personen dargestellt.

Etwas einfacher ist das Grabmal der ausgestorbenen Familie Rebeck, früher im Kreuzgange der um das Jahr 1809 abgebrochenen Dominicaner-Kirche, dann seit 1816 ebenfalls in der Frauen-Kirche. Auf einem ziemlich einfach gehaltenen, schlanken Pfeiler erhebt sich ein Relief, in welchem in halblebensgroßen Figuren die Krönung Mariae durch Gott Vater und Christus in der im spätern Mittelalter durchaus typischen Weise dargestellt ist. Hinter den Hauptpersonen halten vier Engel einen Teppich ausgespannt. Ueber der Gruppe architektonisches Ornament; unterhalb derselben halten zwei besonders schön gezeichnete fliegende Engel eine Inschrift, die besagt, daß Hans Rebeck

im Jahre 1500 gestorben sei. Darunter ist sein von zwei kauenden Männern gehaltenes Wappen.

Das grösste, berühmteste und populärste aller Werke Adam Kraft's aber, welches seinem Namen die Unsterblichkeit sichert, ist das Sacramentshäuschen an einem Pfeiler, nördlich vom Altar im Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg. Daselbe ist eine Stiftung von Hans Im Hof, Kirchenpfleger von St. Lorenz († am 1. Januar 1499). Adam Kraft schloß am 25. April 1493 in Gegenwart von Zeugen mit Hans Im Hof einen Vertrag über Herstellung desselben, wobei der Meister doch wohl ein Modell oder eine Zeichnung vorgelegt hatte. Durch diesen Vertrag verpflichtete sich Kraft an dem Werke selbst zu arbeiten, auch vier oder wenigstens drei redliche und kunstreiche Gefellen, welche ständig und unter seiner steten Aufsicht daran schaffen und keine andere Arbeit vornehmen sollten, dabei anzustellen. Für die anderen Werke, welche der Meister unter Händen habe, solle er andere Gefellen halten. Kraft machte sich verbindlich, die Arbeit in drei Jahren zu vollenden, und Im Hof sagte ihm dafür 700 fl. zu. Doch konnte Kraft die letzte Bestimmung des Vertrags nicht halten. Wie aus den noch erhaltenen Quittungen sich ergibt, hat er in den Jahren 1493—95 die vertragsmäßige Summe in Raten erhalten, vollendete die Aufstellung des grossen Werkes aber erst 1500, nachdem der Stifter schon gestorben war. Der Sohn des Letztern, Conrad Im Hof, zahlte dem Meister schliesslich noch 70 fl. mehr, als verabredet war.

Ueber die Veranlassung zur Stiftung dieses Werkes theilt Müllner in seinen Annalen, nach ältern Chroniken, folgende Sage mit: Bei einem Gastmahl der Im Hof ging ein goldener Pokal verloren, und Im Hof bezüchtigte einen seiner Diener, denselben gestohlen zu haben. Dieser Diener gab, aus Furcht vor der Folterung, den Diebstahl zu und wurde gehängt. Bald darauf fand sich jedoch der Pokal, noch mit Wein gefüllt, unter einem Bette, wohin ihn einer der Gäste in trunkenem Zustande, so dafs er es nachher nicht mehr wufste, gestellt haben mochte. Um nun den unrechtmässiger Weise veranlafsten Tod des Dieners zu fñhen, soll die Familie Im Hof das besprochene Sacramentshäuschen und noch einen Altar in der Kirche (nebst einer Pfründe dazu) gestiftet haben.

Die Sacramentshäuschen im Allgemeinen haben bekanntlich den Zweck, die Monstranz mit dem Allerheiligsten während der Zeit aufzunehmen, da sie beim Gottesdienste nicht benutzt werden. Sie kommen freistehend in Form einer gothischen Thurmpyramide in Deutschland erst seit Ende des vierzehnten Jahrhunderts auf. Das in Rede stehende in der Lorenzkirche ist das grösste und prachtreichste unter allen bekannten Werken der Art.

Es ist im Wesentlichen eine neben dem Kirchenpfeiler schlank aufsteigende, mehr als 19 Meter hohe, mit seiner Hauptfront gegen Westen gerichtete Thurmpyramide von glücklichen, eleganten Verhältnissen und reichster decorativer Ausbildung. Der ganze Bau besteht aus vier Haupttheilen, dem Fusse, dem eigentlichen Behälter für die Monstranz, dem ihn bekronenden, bis zum Deckengewölbe der Kirche aufsteigenden, in sieben Stockwerken nach dem Princip der Spätgothik, organisch entwickelten, architektonischen Aufsätze, in welchem die Leidensgeschichte Christi, von der Einsetzung des Abendmahls bis zur Aufer-

stehung dargestellt ist, und einem um den Fuß herumgeführten, auf Pfeilern und drei lebensgroßen Figuren ruhenden, mit Treppen versehenen Umgang, welcher den Zugang zum Monstranz-Behälter vermittelt. Der Fuß besteht aus fünf reich gegliederten, durch Bogen mit einander verbundenen Pfeilern, auf welchen ein Gefimfe ruht. An diesem Gefimfe sind eine Anzahl kleiner Wappen von Familien, welche mit der des Stifters verwandt sind, und an den Ecken schöne Gruppen singender Engel angebracht. Der Monstranz-Behälter selbst, im Grundrisse quadratisch, ist verhältnismäßig einfach. Zwischen den vier reich gegliederten Pfeilern, an welchen auf reichen Consolen unter viel gegliederten Baldachinen mit gebogenen Fialen die Statuen von Moses, Johannes, Maria und Jacobus dem Jüngern stehen, befinden sich die gitterartig behandelten Thüren aus vergoldetem Eisen, auf deren mittlster, nach Westen belegener die Inschrift: „ecce panis angelorum“ angebracht ist. Unmittelbar über dem Monstranz-Gehäuse befinden sich zwischen reich gegliederten Pfeilern drei figurenreiche Reliefs, das letzte Abendmahl Christi, Christus am Oelberg und Christi Gang nach Golgatha darstellend. Unter dem mittlern Relief sind in späterer Zeit zwei Tafeln mit der modernen Jahreszahl MCCCCLXXXVI angebracht. Ueber diesem Relief befinden sich drei weit vortretende Baldachine, deren Maß- und Fialenwerk so sehr gehäuft ist, daß dadurch die Klarheit der Anordnung verloren gegangen ist. Die Fialen, zum Theil sich drehend, sind vielfach gewunden und gekrümmt. An den vier Ecken wieder kleine Statuetten und auf den Wimpergen sechs kleine Engel mit den Marterwerkzeugen Christi. Im nächsten Stockwerk sind wieder drei Reliefs, Christus vor Pilatus, die Darstellung Christi und die Geißelung Christi darstellend, angebracht. Ueber diesen Reliefs ebenfalls drei reich ausgebildete Baldachine, die auf schlanken Säulen ruhen. Das nächste Stockwerk besteht aus einer auf Pfeilern und Säulen ruhenden Halle, in welcher Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes in vollrunden Figuren und vor ihnen, in anbetender Stellung knieend, eine weibliche Gestalt dargestellt sind. Im nächsten Stockwerk steht in der Halle der auferstandene Christus, in der Linken eine Fahne, die Rechte gen Himmel erhoben. Die obersten, schon sehr schmalen Stockwerke sind ohne figürlichen Schmuck. Die Schluß-Fiale stößt an den Gewölbegrat und legt sich wie eine Pflanzenranke um. Der um den Fuß geführte Umgang ist mit einer durchbrochenen, künstlerisch reich geschmückten Brüstung versehen. An den Pfeilern derselben stehen auf reich gebildeten Consolen unter kleinen Baldachinen acht Statuen von Heiligen, Bartholomäus, Sebaldus, Laurentius, Nicolaus, Leonhardus, Hubertus und zwei andere Namens-Patrone der Stifter-Familie. Zwischen den Pfeilern reiches gothisches Maßwerk, und darin die Wappen des Stifters und seiner beiden Frauen, Margaretha Neudungin und Urfula Laemmelin. Unterhalb der Brüstung befinden sich, in der für Statuen von Baumeistern im Mittelalter typischen Stellung, als Träger des Bauwerks, die erwähnten drei lebensgroßen Portrait-Statuen der Verfertiger dieses Werkes, des Meisters Adam Kraft „als wäre er am Leben und hinter ihm seine zwei Gefellen“ ein alter und ein junger, sämmtlich in ihrer Arbeitstracht, der Meister selbst mit Meißel und Schlägel in den Händen.

Dieses Gebäude ist von einem überwältigenden und verwirrenden Reichthum



an architektonischen und ornamentalen Formen und plastischem Schmuck. Und Alles ist bis in die letzten Einzelheiten hinein in feinem Sandstein ausgeführt und mit einer unglaublichen Sorgfalt, Sauberkeit und Liebe behandelt. Es scheint dem Meister besondere Freude gemacht zu haben, Schwierigkeiten der Technik zu schaffen und sie zu überwinden. Viele Fialen z. B. sind nicht nur spiralförmig gebogen, sondern zugleich auch um ihre eigene Axe gewunden. Sie sind aus einer großen Anzahl kleiner Stückchen Sandstein zusammengesetzt, welche auf starken Draht gezogen und unter einander durch Blei verbunden sind. Bei dieser Art der Zusammenfügung, die natürlich nicht allgemein bekannt ist, darf man sich nicht wundern, daß die Sage sich gebildet hat, Kraft hätte das Geheimniß befaßen, Steine zu erweichen, zu formen und dann wieder zu erhärten.

Die plastischen Arbeiten sind sämmtlich vortrefflich in Auffassung und Darstellung und besitzen einen gewissen Adel. Sie gehören zu den besten Arbeiten des Meisters. Die drei Porträt-Figuren sind überaus lebendig, naturwahr und individuell. Die Nürnberger Kunst jener Zeit besitzt kaum etwas Aehnliches<sup>2)</sup>, das sich ihm an die Seite stellen ließe.

Dieses Sacramentshäuschen wurde nach seiner Vollendung viel bewundert und galt als ein Wunderwerk der Kunst. Der Dichter Eoban Hesse befang es in seinem im Jahre 1532 erschienenen großen Lobgedicht auf die Stadt Nürnberg. Und daß es auch in spätern Jahrzehnten stets geachtet worden ist, beweist die Thatfache, daß es wiederholt, wie eine oben am Sacramentshäuschen selbst angebrachte Blechtafel bezeugt in den Jahren 1571, 1654, 1770 und zuletzt, im Allgemeinen sehr gut, im Jahre 1838 restaurirt worden ist.

Daß ein Werk, welches so allgemeinen Beifall fand, vielfach nachgeahmt worden ist, kann nicht Wunder nehmen, und in der That giebt es in der Umgebung von Nürnberg eine große Anzahl ähnlicher, jedoch kleinerer und künstlerisch meist viel geringerer Sacramentshäuschen, welche sämmtlich in einzelnen Theilen diesem Meisterwerke Kraft's nachgebildet sind, und von welchen namentlich jene in Heilsbrunn und in dem Dorfe Katzwang nur Auszüge aus dem Im Hoffchen sind. — Alle diese Sacramentshäuschen werden dem Kraft selbst zugeschrieben. Das geschieht jedoch mit Unrecht. Es gab am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts noch mehr gut geschulte Steinmetzen, welche, besonders nachdem sie ihr Vorbild studirt hatten, im Stande waren, ähnliche Werke zu fertigen. Vor Allem müssen seine beiden Gefellen, welche an dem Im Hoffchen Sacramentshäuschen in so hervorragender Weise mitgearbeitet hatten, daß der Meister sie für würdig hielt an dem Werke neben ihm selbst abgebildet zu werden, doch im Stande gewesen sein, nach dem bald darauf erfolgten Tode Kraft's dergleichen Werke auch selbständig zu vollbringen.

Daß Adam Kraft für die Kirche der Abtei Kaisheim ein Sacramentshaus gefertigt, dafür er im Jahre 1500 noch 159 fl. erhielt, nachdem er 171 fl. dafür schon vorher empfangen hatte, ist urkundlich überliefert. Auffallender Weise wird er in dem betreffenden Schriftstücke „bildsnitzer“ genannt.

Während der sieben Jahre, die Kraft an dem Im Hoffchen Sacramentshäuschen arbeitete, hatte er, selbstverständlich, und wie in dem mit Im Hof ge-

schlossenen Verträge auch deutlich ausgesprochen ist, noch mehrere andere Arbeiten unter Händen. Welche dies, außer dem so eben erwähnten Sacramentshäuschen für Kaisheim, waren, wissen wir nicht; vielleicht die vorhin beschriebenen Grabmäler. Doch dürfte er in dieser Zeit wohl auch an den Ketzelschen Stationen gearbeitet haben, deren Ausführung eine Reihe von Jahren in Anspruch genommen haben muß.

Martin Ketzels (Kätzels oder Kötzels), Sproß eines altadeligen Nürnberger Geschlechts, welches dadurch sich ausgezeichnet hat, daß während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts acht seiner Glieder im Gefolge deutscher Fürsten nach dem heiligen Lande gezogen und dort zu Ritters des Ordens vom heiligen Grabe geschlagen worden sind, unternahm i. J. 1468 im Gefolge



Erste Station. Vor dem Thiergärtner Thore zu Nürnberg.

des Herzogs Otto v. Bayern eine Pilgerfahrt nach Jerusalem und wurde dort zur Stiftung von sogenannten »Stationsbildern« d. h. eines Cyklus von bildlichen Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi und speciell seines Ganges nach Golgatha angeregt. Er nahm in Jerusalem, von dem angeblichem Hause des Pilatus ausgehend, die Masse jener von frommen Christen ihm bezeichneten Stellen, an welchen dem zur Richtstätte geführten Erlöser, der Sage nach, besondere Zufälle begegnet sind, in der Absicht diesen Leidensweg Christi in seiner Vaterstadt möglichst treu nachbilden und mit Darstellungen der entsprechenden Ereignisse schmücken zu lassen. Einer allgemein verbreiteten und nicht unglaublichen Erzählung nach verlor Ketzels auf dem Heimwege diese Masse und zog deshalb im Jahre 1472, im Gefolge des Herzogs Albrecht v. Sachsen, nochmals nach Jerusalem, um seine Masse von Neuem zu nehmen. Nach Nürnberg zurückgekehrt, ließ er alsdann durch Adam Kraft sieben Reliefs mit den Darstellungen jener erwähnten Scenen (Fälle) in Sandstein ausführen und dicht

neben dem Wege von dem Thiergärtner Thor nach der Vorstadt St. Johannis<sup>3)</sup> in den von ihm in Jerusalem abgemessenen, ungleichen Entfernungen (95, 85, 120, 280 und 320 Schritte) von einander und, als Schluß des 1150 Schritte langen Leidensweges, einen Calvarienberg aufstellen. Als Ausgangspunkt für seine Abmessungen nahm er die äußere Grabenkante<sup>4)</sup> am Thiergärtner Thor, wo damals wahrscheinlich ein kleines Haus, das er als Pilatus-Haus annahm, stand. In welchem Jahre<sup>5)</sup> Kraft diesen Auftrag erhielt, und wie lange er daran gearbeitet hat, ist nicht bekannt. Nach einer bisher allgemein als richtig angenommenen Ansicht Will's sollen die Stationen schon im Jahre 1490, nach einer andern, ältern Angabe erst im Jahre 1508 (als Kraft schon todt war) aufgestellt worden sein. Welche von diesen beiden Jahreszahlen und ob eine von ihnen die richtige ist, können wir jetzt nicht entscheiden. Jedenfalls gehören diese Stationen zu den reifsten und vollendetsten Arbeiten des Meisters, können also nicht sein erstes größeres Werk sein. Es sind figurenreiche Hoch-Reliefs aus grobem Sandstein, wie er in der Nähe von Nürnberg gebrochen wird, von (ohne Rand gemessen) ungefähr — denn sie sind nicht von genau gleicher Größe — 1,30 M. Höhe und 1,70 M. Breite. Das erste Relief stellt dar, wie Christus auf seinem Todeswege, von rohen Leuten geschlagen, seiner Mutter begegnet, welche vor Schmerz zusammenstürzt und von Johannes und einer der sie begleitenden Frauen gehalten wird. Die Unterschrift lautet: »Hie begegnet Cristus seiner wirdigen lieben Mutter die vor grosem herzenleit anmechtig ward IIc. Sritt von Pilatus haws«. Auf dem zweiten Relief ist dargestellt, wie Simon von Kyrene dem Erlöser sein Kreuz tragen hilft. Ringsum Kriegsknechte, welche ihn verspotten und sonst plagen. Die Unterschrift lautet: »Hir ward Symon gezwungen, Cristo sein krevtz helfen tragen, IIc.LXXXXV Sritt von Pilatus haws«. Auf dem dritten Relief ist dargestellt, wie Christus, auf die Knie gesunken und von den Kriegsknechten gezerrt, sich zu der ihm folgenden Gruppe von Frauen wendet und sie anredet. Die Unterschrift lautet: »Hir sprach Cristus Ir döchter von Jherusalem nit weynt vber mich, sündet vber euch vnd ewre kinder IIIc.LXXX Schritt von Pilatus haws«. Auf dem vierten Relief ist dargestellt, wie Christus, von den Kriegsknechten begleitet, an einem Hause vorbeikommt, in dessen Thür Veronica steht, ein Tuch mit dem Bilde Christi in der Hand haltend. Darunter steht geschrieben: »Hier hat Cristus sein heiligs Angesicht der heiligen Fraw Veronica auf iren Slair gedruckt vor irem Haws Vc. Sryt von Pilatus Haws.« Das fünfte Relief stellt dar, wie Christus, völlig kraftlos, unter den ärgsten Mißhandlungen der Kriegsknechte, mehr geschleppt als geführt, vorwärts gezogen wird. Darunter steht: »Hier tregt Cristus das Creitz vnd wird von den Juden ser hart geslagen. VIIc.LXXX Srytt von Pilatus Haus«. Auf dem sechsten Relief ist dargestellt, wie Christus aus Ermüdung unter der Last des Kreuzes gefallen ist und von den Kriegsknechten an den Armen, Haaren und einem um den Leib geschlungenen Stricke wieder empor gezogen wird. Darunter die Inschrift: »hier felt Cristus vor großer anmacht auf die Erden bei Mc Sritt von Pilatus haus.« Nun folgt der Calvarienberg. Es ist daselbst in lebensgroßen, vollrunden Figuren Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern dargestellt. Am Fusse des Kreuzes standen ursprünglich noch Johannes und

Maria, ein römischer Hauptmann, zwei Kriegsknechte, Juden und einige Frauen, von denen jedoch die meisten schon verschwunden, die übrigen arg zerstört sind. — Einige Schritte seitwärts vom Calvarienberge steht die siebente Station, auf welcher der vom Kreuze abgenommene Leichnam Christi dargestellt ist. Johannes hält ihn in seinen Armen, Maria küßt ihn, und zwei andere Frauen sind beschäftigt ihn zu pflegen. Im Hintergrunde einige Männer und Frauen im Gespräch mit einander. Die jetzt nicht mehr vorhandene Unterschrift lautete: »Hier leyte Christus tot vor seiner gebenedeyten würdigen Mutter die in mit großem Hertenleyt und bitterlichen smertz claget und beweynt.«

Kraft zeigt sich in diesen Reliefs ganz auf der Höhe seiner künstlerischen Thätigkeit. Die Compositionen sind klar gegliedert und vortrefflich abgewogen in Betreff der Vertheilung der Massen. Die Figuren, lebendig und mit vollem Verständniß durchgebildet, sind keineswegs ideal, sondern eher kurz und derb und in der damaligen Nürnberger Tracht; die Gestalt Christi ist durch einfache Gewandung und schlichten Adel des Ausdrucks ausgezeichnet. Der Gang nach Golgatha bot dem Künstler wenig dankbare Motive; aber er hat es verstanden, die einzelnen Scenen in rührender, ergreifender Weise darzustellen. Und diese Wahrheit, Innigkeit und Kraft der Empfindung verklärt alle seine Gestalten »giebt ihrem schlichten, bürgerlichen Wesen«, wie Lübke sagt, »einen Hauch jener feelenvollen Schönheit, der selbst den Mangel idealer Schönheit vergessen läßt.« Wie kummervoll niedergebeugt sehen wir z. B. den »Mann der Schmerzen« auf der ersten Station, wo er seiner Mutter begegnet! Wie tief ist dort das Seelenleid seiner gramgebeugten Mutter ausgedrückt! Wie ergreifend ist die Darstellung der siebenten Station, wo die Mutter dem Leichname noch den letzten Kuß aufdrückt, Maria Jacobi die herabgefunkene Hand des Todten ergreift und Magdalena, bitterlich weinend, sich über den Leichnam beugt! — Am Calvarienberg ist der Körper Christi ungewöhnlich schlank, ruhig in der Haltung, fein gezeichnet, edel in den Formen und im Ausdruck des Kopfes. Die beiden Schächer dagegen sind lebendig bewegt, der böse fast krampfhaft verzerrt; ihre Körper sind kürzer und mehr naturalistisch behandelt.

Diese sieben Reliefs waren ursprünglich ganz frei auf Pfeilerartigen, ganz schmucklosen Unterbauten in einer für die Beschauung sehr bequemen Höhe, längs des Weges neben einem kleinen Bache, der Kidron genannt wurde, aufgestellt, sind jetzt aber theils in Gartenmauern, theils in Fassaden der Häuser eingemauert. Sie haben im Laufe der Jahrhunderte durch Verwitterung und Vernachlässigung nicht unerheblich gelitten, sind auch oft überstrichen worden. Nur die drei letzten wurden in den Jahren 1850—60 durch A. Kreling restaurirt.

Solche Cyklen von Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, Anfangs sieben, später vierzehn, sind später an Wegen, besonders solchen, welche zu Wallfahrtsorten führen, und in Kirchen und Kreuzgängen, als Reliefs oder Gemälde, sehr oft aufgestellt worden. Die oben beschriebenen dürften jedoch, so weit bekannt, die ältesten sein.

Ein den Stationen sehr ähnliches Hochrelief, früher am alten Stadtgraben in der Nähe des heutigen Schranken-Platzes, befindet sich jetzt, als Altar-Auffatz, an einem der Pfeiler der Sebaldus-Kirche, stellt, mit einer architektonischen Be-

krönung versehen, — die seitliche Einfassung ist leider zerstört — dieselbe Scene wie die zweite Station, jedoch in anderem Formate und in anderer Composition dar. Christus, von den rohen Kriegsknechten arg mißhandelt, ist, unter der Last des Kreuzes ermattet, auf ein Knie gesunken, während Simon von Kyrene im Begriffe steht, ihm das Kreuz tragen zu helfen. Links unter einem Thor stehen Maria und Johannes, von einem Kriegsknechte verspottet. Im Hintergrunde sieht man Golgatha mit den drei Kreuzen und einen Zug, in welchem die beiden Verbrecher zur Richtstätte geführt werden.



Madonna am Hause »zum gläsernen Himmel« in Nürnberg.

Wohl gleichzeitig mit den beschriebenen größeren Werken führte Kraft noch eine Anzahl kleinerer Arbeiten aus. Dazu gehören die schöne Madonna an dem, im Jahre 1852 neu gebauten, Hause Binder-gasse 1, früher »der gläserne Himmel« genannt, die Madonna am Äußern der Tetzl-Capelle bei St. Aegidien und die beiden Statuen weiblicher Heiligen an dem Hause Königstraße 68. Auch die aus zwei gefonderten Statuen bestehende Verkündigung Mariae — der Engel steht an der einen, Maria, an deren Console die Inschrift »anno domini 1504« zu lesen ist, an der andern Ecke, — an dem Hause Winklerstraße 24, dessen Fassade freilich im achtzehnten Jahrhundert erneuert worden ist, gehört zu dieser Art von Kunstwerken. Eine ähnliche Gruppe von Kraft befand sich, wie Neudörfer erzählt, und wie eine alte Ansicht in Kupferstich von Delfenbach noch erkennen läßt, früher auch an dem Hause Gabriel Prenner's, heute an der Fleischbrücke 5.

Für das letzte größere Werk Kraft's gilt die aus fünfzehn überlebensgroßen Figuren bestehende Darstellung der Grablegung Christi vom Jahre 1508, in einer Nische der Holzschuher'schen Grab-Capelle auf dem St. Johannis-Kirchhofe bei Nürnberg. Der Leichnam Christi wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus sorgfältig in einen Sarkophag gelegt, während die trauernde Mutter von dem todtten Sohne Abschied nimmt und Magdalena betend zu seinen Füßen kniet; neben den Genannten Johannes und einige trauernde Frauen. Zu den beiden Seiten des Sarkophags liegen drei Kriegsknechte, bereits eingeschlafen, was zur Handlung nicht recht paßt. Das Ganze war ursprünglich buntfarbig bemalt. An künstlerischem Werthe steht diese Gruppe den andern Arbeiten Kraft's



Grablegung Christi. Holzschnur'sche Grabcapelle auf dem Johannis-Kirchhofe zu Nürnberg.



nicht gleich, was wohl darin feinen Grund haben mag, dafs der Meister felbft zwar das Modell gefertigt und einen Theil der Ausführung — Kopf und Körper Chrifti, welche am beften find — überwacht hat, an der Vollendung deffelben aber durch den Tod verhindert wurde; die Gefellen werden die Gruppe dann felbftändig vollendet und aufgefellt haben.

Schließlich feien noch zwei Arbeiten erwähnt, von denen es zweifelhaft ift, ob fie von Kraft find oder nicht. Es find dies der fogenannte »Oelberg«, d. h. eine in vollrunden, lebensgrofsen Figuren ausgeführte Darstellung von Chrifti Gebet am Oelberge, während feine Jünger fchlafen, welche früher auf dem Kirchhofe der Karthauſe zu Nürnberg ſtand, im Jahre 1820 aber nach dem Abhange



Von der fiebenten Station vor dem Thiergärtner Thor zu Nürnberg.

des Burgberges, an der Stelle eines ähnlichen, früher dort vorhandenen, aber zu Grunde gegangenen Oelbergs verſetzt worden ift, wofelbft ſie ſich noch heute befindet. Neudörfer berichtet, dafs Kraft eine folche Gruppe auf Koſten des Peter Harsdörfer für jenen Kirchhof gefertigt habe. Die Gruppe am Burgberge ift jedoch zum Theil ſo wenig künstlerifch behandelt, dafs man Anſtand nehmen muß, ſie dem Adam Kraft zuzufchreiben. Es ift freilich möglich, dafs ſie urprünglich von Kraft herrührte, dafs ſie aber im Laufe der Zeit ſchadhaft geworden und durch untergeordnete Kräfte reſtaurirt worden ift, wobei der Geiſt und die Formen des erſten Meisters natürlich leicht verloren gehen konnten.

Das andere zweifelhafte Werk ſind drei Reliefs mit halb lebensgrofsen Figuren, das Abendmahl Chrifti, Chriſtus am Oelberge und die Gefangennahme Chrifti darſtellend, hinter dem Hauptaltare der Sebalduskirche zu Nürnberg in die Wand des Chors eingelaffen. Neudörfer führt ſie unter den Arbeiten Kraft's als im Jahre 1502 »gemacht« auf, fügt jedoch hinzu, dafs es »wenig geacht



wird« und theilt zugleich mit, daß in den Aposteln, welche beim Abendmahl um den Tisch sitzen die Herrn vom Nürnberger Rath, deren Namen er nennt, portraitirt seien. Die unten in kleinerem Mafstabe dargestellten Stifter haben die Wappen der Familien Volkamer und Haller neben sich. Der künstlerische Werth dieser Arbeit ist nicht groß, und ihr Charakter stimmt nicht ganz mit dem der beglaubigten Arbeiten des Kraft überein. Dazu kommt noch, daß auf dem letzten Relief, welches in feiner Composition überdies die größte Aehnlichkeit mit einer ähnlichen Darstellung auf Veit Stofs' berühmter Rosenkranztafel (im Germanischen Museum) hat, auf der Säbelscheide eines Kriegsknechts das Monogramm des Bildschnitzers Veit Stofs und die Jahreszahl 1499 sich finden. Es liegt demnach nahe, anzunehmen, daß, in Folge besonderer, uns nicht bekannter Umstände, Adam Kraft diese drei Reliefs nach den Modellen des Veit Stofs in seiner Werkstatt durch seine Gefellen habe in Stein hauen lassen.

Ueberschauen wir jetzt die oben beschriebenen Arbeiten im Allgemeinen, so ergibt sich, daß Kraft, außer einigen mehr ornamentalen Werken zum Schmuck von Häusern, wozu auch die Madonnen an den Ecken der Häuser gehören, im Wesentlichen im Dienst der Kirche gearbeitet, Sacramentshäuschen, Grabmäler und die Ketzelschen Stationen gefertigt hat.

Kraft ist der letzte Bildhauer des Mittelalters in Nürnberg. Nach seinem Tode hielt die Renaissance ihren siegreichen Einzug in Nürnberg und durchdrang mit ihrem Geiste die überlieferten, allmählig absterbenden Formen. Der erste bedeutende Bildhauer, welcher schon ganz in dem neuen Geiste arbeitete, war Sebald Beck.

Kraft ist aus der Bauhütte hervorgegangen. Er hat die schulmäßige Architektur erlernt, hat sie stets mit vollem Verständniß und meist sehr elegant behandelt, hat sich mit dem Erlernten jedoch nicht begnügt, sondern hat die an Willkürlichkeiten schon reiche spätgothische Baukunst in malerisch decorativer Richtung noch weiter ausgebildet und ist dabei oft so weit gegangen, daß darunter nicht nur die Klarheit der architektonischen Idee und Composition wesentlich leidet, sondern daß auch dem Materiale zuweilen schon Gewalt angethan wird. Der Baldachin über der Madonna des Pergenstorffer'schen Grabmals z. B. steht ohne Unterstützung sehr weit vor, und das Sacramentshäuschen in St. Lorenz würde ohne Zuhilfenahme von anderm Material (Eisen) gar nicht zusammen halten. Diese constructiven Unmöglichkeiten fielen schon seinen Zeitgenossen auf, und es bildete sich die lange Zeit geglaubte und auch noch heute von Vielen für wahr gehaltene Sage, die architektonischen Theile des Sacramentshäuschens wären nicht aus Stein gehauen, sondern aus einer flüssigen, später hart werdenden Masse — ähnlich unfrem Cement — gegossen, was jedoch wie eine genaue technische Untersuchung des Sacramentshäuschens gezeigt hat, keineswegs der Fall ist. Neudörfer sagt, Kraft hätte »die sonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu gießen, auch Formen gemacht, darein Leimen mit klein gestoßenen Steinlein vermischt, den darauf gebrennt und mit Steinfarbe angestrichen.« Solche Arbeiten aus gebranntem Thon hat er z. B., wie bereits erwähnt, an den Häusern des Andreas Im Hof ausgeführt.

Seine Confolen unter den Statuen find mit Vorliebe mit (nicht tragenden) Figuren, oft ganzen Gruppen, Menschen oder Thieren, in vielfach verſchlungenen Stellungen geſchmückt. Seine Fialen erſcheinen ſchon zuweilen als Baumäfte. Seine gothiſchen Blumen und Blätter find ſehr kraus, kohllartig. Er hat bei ihrer Herſtellung vielfach den Steinbohrer angewendet, dadurch dunkle Tiefen erlangt, welche weſentlich zur decorativ maleriſchen Wirkung der Ornamente beitragen.

In feinen rein plaſtiſchen Arbeiten dagegen iſt Kraft ſehr viel maßvoller. Die Compositionen ſeiner Reliefs find klar und leicht verſtändlich. Trotzdem die Reliefs ſehr hoch, meiſt mit mehreren Figuren hinter einander und die vordern oft ganz vollrund gearbeitet find, haben ſie ſtets eine gewiſſe Haltung. Landſchaften im Hintergrunde find nur ſelten angedeutet. Die Ausführung der menſchlichen Figuren zeigt volles Verſtändniß. Die Bewegungen find richtig und lebendig, der Ausdruck iſt charakteriſtiſch und wahr, oft ſehr innig und ergreifend. Der Meiſter hat in den Gegenſtand ſeiner Darſtellung ſich mit ganzem Gemüthe verſenkt, und er ſchildert mit einer Herzlichkeit, welche um ſo ergreifender wirkt, als er alles Pathetiſche ſorgfältig vermeidet. Seine Gewänder leiden zwar an der bekannten fränkischen Manier, daß die Falten vielfach ſcharf gebrochen und unmotivirt ſind, doch iſt dieſe unſchöne Eigenart bei Kraft ſehr gemildert; der Faltenwurf iſt flüſſiger und beſſer als der gewöhnlich ſchulmäßige. Jene edle Grofsartigkeit der Gewänder, welche Albrecht Dürer und Veit Stofs in ihren ſpättern Arbeiten ſo vortheilhaft auszeichnet, kennt Kraft freilich noch nicht.

Dem allgemeinen Gebrauche des Mittelalters entſprechend, waren die meiſten architektoniſchen und wohl alle plaſtiſchen Arbeiten des Meiſters in der bekannten Art polychrom bemalt.

In techniſcher Beziehung ſtehen Kraft's Sculpturen ſehr hoch. Seine Führung des Meiſſels iſt eine ſehr ſichere, ja elegante.

Ein Steirnetzzeichen oder Monogramm konnte bei ſeinen Arbeiten bis jetzt nicht aufgefunden werden, was vielleicht auch daran liegt, daß die meiſten derſelben wiederholt dick mit Farben überſtrichen ſind.

Wenn wir dem Schreibmeiſter Joh. Neudörfer, welcher Kraft freilich nicht mehr perſönlich gekannt hat, glauben dürfen, ſo beſaß der Meiſter mancherlei Eigenthümlichkeiten. So ſoll er mit ſeiner linken Hand ebenſo geſchickt gewefen ſein, wie mit ſeiner rechten. Kaum glaublich erſcheint, was derſelbe Neudörfer von der Art erzählt wie Kraft ſeine Gefellen, mit welchen er doch auf freundſchaftlichem Fuße gelebt haben muß — ſonſt hätte er ſie nicht am Sacramentshäuschen neben ſich dargeſtellt — zu unterrichten pflegte, daß er nämlich »keinem verſtändigen Gefellen etwas weiſet«, ſondern daß er »allemaal einen groben ſtarken Bauernknecht zu einem Handlanger dinge; dem zeigt er alle Ding mit höchſtem Fleiß, als ob er ſein Lebenlang beim Bauen auferzogen wäre und durch ſolches Zeigen mocht ein anderer Gefell darneben etwas begreifen«. Auch ſoll er noch in ſeinem Alter an Feiertagen mit ſeinen Freunden Peter Viſcher und Sebaſtian Lindenau ohne Eſſen und Trinken, zuſammen gekommen ſein und ſich im Zeichnen geübt haben, »als wären ſie Lehrjungen.«

Kraft ſcheint zwei Frauen gehabt zu haben. Die erſte wird gar nicht ge-

nannt. Zum zweiten Mal heirathete er, nach Neudörfer im Jahre 1503, eine Wittwe, welche dieser Gewährsmann Magdalena, eine Urkunde Barbara nennt, die er selbst aber, mit Rücksicht auf seinen eigenen Namen, stets Eva gerufen haben soll.

Kraft besaß in Nürnberg ein eigenes, freilich nicht schuldenfreies Haus, dasselbe, in welchem nach Heller im Jahre 1801 eine Porzellanfabrik sich befand. Er wohnte »in einem großen Hofe auf dem Steig bei den zwölf Brüdern«, wahrscheinlich dem heutigen »Entenhofe«. »Vorn am Thor hat er einen großen steinernen Lindwurm gemacht, daraus Wasser fließt«. Auch besaß er einen Garten in der Lodersgasse.

Adam Kraft starb im Jahre 1507. Neudörfer sagt »im Spital zu Schwabach«, was wenig glaubhaft scheint, da er in Nürnberg Familie und ein eigenes Haus besaß, und, wenn er gelegentlich einer Reife in Schwabach erkrankt wäre, von dort leicht nach Nürnberg hätte gebracht werden können. Wo er begraben liegt, ist nicht bekannt. Kinder hinterließ er nicht.

Bald nach seinem Tode meldete Peter Im Hof sich bei Gericht und verlangte, daß ihm das Kraft'sche Haus, welches ihm wegen einer Schuld von 310 fl. verpfändet war, zugeschrieben werden möchte, was nach längeren Verhandlungen auch wirklich geschah.

#### Anmerkungen.

1) Vortreffliche Abbildungen der meisten seiner Arbeiten in dem Werke »Adam Krafts« von Wanderer (Nürnberg, Schrag). Daraus entlehnt sind die Abbildungen auf S. 22, 25, 36 u. 37, sowie in verkleinerter Copie die Grablegung der Holzschuher'schen Capelle.

2) Im National-Museum zu München befindet sich eine ähnliche, jedoch kleinere Portrait-Figur aus Bronze, mit der Jahreszahl 1490, deren Verfertiger nicht bekannt ist.

3) Zu dem jetzigen Johannis-Kirchhofe und dem Wege dahin stehen diese Stationsbilder in keiner Beziehung, denn am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bestand dieser Kirchhof, als Hauptkirchhof der Stadt Nürnberg noch gar nicht. In der Vorstadt St. Johannis befand sich damals ein Siech-Kobel (Krankenhaus) und neben demselben seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine kleine Kirche. Bei dieser Kirche war, wie bei jeder andern Kirche auch ein Kirchhof, welcher erst im Jahre 1518, in Folge einer in Nürnberg herrschenden Pest, da man Anstand nahm, die Leichen in der Stadt zu begraben, zum allgemeinen Kirchhofe der Stadt bestimmt, im Jahre 1519 als solcher geweiht und erst viel später, im Jahre 1662, bis zu dem Calvarienberge hin erweitert worden ist. Die Leichen aus der Stadt wurden auch nicht durch das Thiergärtner, sondern durch das Neue Thor, also gar nicht an den Stationen vorbei, nach dem Kirchhofe gebracht.

4) Nicht das »Haus zum geharnischten Mann« in der Stadt, wie gewöhnlich irrthümlich angegeben wird.

5) Dürer soll als Knabe, noch bevor er zu Wolgemut in die Lehre kam, was im Jahre 1486 geschah, unter Leitung seines Vaters »die sieben Fälle Christi« in Silber getrieben haben. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Jugend-Arbeit Dürers mit den ersten Entwürfen Krafts in Verbindung stand, vielleicht auf ihnen beruhte.

XXXVII.

PETER VISCHER UND SEINE SÖHNE.

Von

R. Bergau.





## Peter Vischer und seine Söhne.

Der Vater: geb. zu Nürnberg um 1455; gest. daselbst 1529.

Nürnberg war seit der ältesten Zeit berühmt wegen Bereitung und Bearbeitung der Bronze, in alter Zeit Messing genannt. Anfangs bereiteten, oder wie es damals hieß »brannten«, die Messingchläger und Messingschmiede die Metallmischung, welche sie verarbeiteten, selbst; später bildete sich dafür ein eigenes Handwerk, das der Messingbrenner. Die Messingchläger schlugen das Metall zu Platten und die Messingschmiede, auch Rothschmiede oder Rothgießer genannt, verarbeiteten diese weiter. Daß die Nürnberger Rothschmiede in besonderem Ansehen standen, beweist u. A. die Thatfache, daß der Meisterfinger Hans Rosenplüt, der Schnepferer, in seinem im Jahre 1447 gedichteten Lobliede auf Nürnberg sie, »der gleichen in aller welt nit lebt« besonders lobend hervorhebt, »Und keinerley stück ist in zu schwer«. Der Rath der Stadt war stets bemüht diese Industrie nach Möglichkeit zu schützen und der Stadt, um des materiellen Vortheils willen, als Eigenthümlichkeit zu erhalten. Schon im Jahre 1381 verbot er die Ausfuhr des gebrannten Messings. Ohne seine besondere Erlaubniß durfte kein Rothschmied, Meister, Gefelle oder Lehrjunge, selbst wenn er arbeitslos war, aus Nürnberg fortziehen, noch sein Handwerk außerhalb der Stadt ausüben. Auch durften sie bei keinem andern Gewerke, etwa den Glocken-, Büchsen- oder Kannengießern, arbeiten. — Jeder Rothschmied mußte vier Jahre lernen und wenigstens vier Jahre als Gefelle gearbeitet haben, bevor er, »laut der Ordnung«, sein Meisterstück machen und Meister werden durfte.

Ihren Weltruhm erlangten die Nürnberger Messing-Arbeiten durch Meister

Peter Vischer und seine Söhne, welche von den vornehmsten Personen aus ganz Deutschland mit den größten Aufträgen überhäuft wurden. Das erste Mitglied dieser später so berühmten Familie erscheint in Nürnberg in der Mitte des 15. Jahrhunderts. Im Jahre 1453 erhielt der Rothschmied-Gefelle Hermann Vischer, gegen Zahlung von 2 fl., in Nürnberg das Bürger- und Meisterrecht, woraus sich ergibt, daß er nicht in dieser Stadt geboren, sondern dort eingewandert war. Wir wissen von ihm nur, daß er ein geschickter Rothschmied war, daß er zweimal, zuerst mit Felicitas, dann mit Anna verheirathet gewesen, von der ersten Frau zwei Kinder, Peter und Martha, letztere später verheirathet mit Peter Müllich, von der zweiten Frau drei Söhne, Bartholomäus, Hans und Enderlin, hatte und im Jahre 1487 gestorben ist.

Von seinen Arbeiten, die wohl meist nur kleine Geräthe waren, ist nur das 1,38 Meter hohe, reich ausgebildete Taufbecken in der Pfarrkirche zu Wittenberg vollkommen beglaubigt. »Meister herman Vischer zu nürbeg« hat es, laut daran befindlicher Inschrift, im Jahre 1457 (do man zalt von cristi gepurt M·CCCC vnd dar noch Jm LVII jar) »volbracht«. Das Becken selbst, 0,70 M. im Durchmesser, getrieben, ist von einer gegossenen achteckigen Hülle umgeben, welche mit den etwa 0,28 M. hohen Statuetten von acht Aposteln im hohen Relief, auf damastartig gravirtem Hintergrunde, und an den Ecken mit Strebepfeilern versehen ist. Es ruht auf einem vielgegliederten, ziemlich unorganisch concipirten Gestell, bestehend aus einer Mittelsäule und vier geschwungenen Stützen, welche oben durch Rundbogen mit einander verbunden sind. Dazwischen sind dann noch mit Fialen geschmückte Pfeiler angebracht, und vor denselben stehen auf besondern kleinen Säulchen die 0,31 M. hohen vollrunden Statuen der übrigen vier Apostel. Ganz unten an den Ecken der Basis befinden sich vier Wappen haltende Löwen. Auf den Pfeilern selbst sind an verschiedenen Stellen kleine Bestien angebracht. Die Architektur ist schulmäßig behandelt und zwar im Stil der spätesten Gothik. Der Entwurf dazu ist ohne Zweifel von einem Architekten gemacht. Die Statuetten sind sehr gedrungen, die unteren weniger als die oberen. Die künstlerische Ausführung ist ziemlich roh und unbeholfen. Man sieht, daß der Verfertiger nicht vollkommen Herr der Technik war. Das Ganze besteht aus vielen kleinen Stücken, welche zusammengelöthet oder aneinander geschraubt sind. Ob Vischer selbst, oder, was wahrscheinlicher ist, ein Anderer die Modelle zu diesem Werke geliefert, läßt sich nicht feststellen.

Höchst wahrscheinlich hat Hermann Vischer auch mehrere der im Dom zu Bamberg befindlichen Grabplatten von Domherrn, so wie diejenige des Bischofs Georg I. v. Schaumberg (1459—1475) gefertigt. Sie sind ganz in derselben Art concipirt und in gleicher Weise behandelt wie die später zu erwähnenden Grabmäler daselbst, welche sein Sohn Peter geliefert hat. Hermann's Arbeit, 2,80 M. hoch und 1,37 M. breit, ist sehr großartig angelegt und vortrefflich ausgeführt. Vielleicht ist von ihm auch eine der später näher zu beschreibenden Grabplatten im Dom zu Meissen, nämlich diejenige des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457), Sohn des Kurfürsten Friedrich des Streitbaren, welche vor allen übrigen dortigen Grabplatten dadurch sich auszeichnet, daß ihre Darstellung nicht in Zeichnung besteht, sondern in ganz flachem Relief gehalten ist.

Außer diesem Hermann Vischer wird in dem alten Nürnberger Bürgerbuche noch ein Reinhart (nicht Eberhart, wie gewöhnlich angegeben) Vischer, »Rotsmid«,

als im Jahre 1459 unter die Bürger aufgenommen, genannt. Von ihm, der vielleicht ein jüngerer Bruder des genannten Hermann war, wissen wir nichts Anderes, als daß er im Jahre 1488 gestorben ist.

Peter Vischer, auch Fischer geschrieben, endlich, der weltberühmte Meister, ist ein Sohn des im Jahr 1487 gestorbenen Hermann Vischer und seiner Ehefrau Felicitas. Er wurde in Nürnberg um das Jahr 1455 geboren. Ein genaues Datum ist uns für seine Geburt nicht überliefert. Wir kommen jedoch auf die angegebene Zeit, weil Neudörfer berichtet, daß er gleich alt mit dem Bildhauer Adam Kraft war, mit diesem und dem Kupferschmiede Sebastian Lindenauf zusammen aufgewachsen, mit ihnen auch sein Leben lang befreundet geblieben sei (siehe auch die Biographie des Adam Kraft), und weil Peter Vischer in seiner für das Sebaldusgrab um das Jahr 1509 gefertigten Portrait-Statuette als ein Mann von etwa 55 Jahren erscheint. Er erlernte bei seinem Vater das Handwerk, machte bald nach dem Tode desselben sein Meisterstück und wurde im Jahre 1489 als Meister aufgenommen. Im Jahre 1490 heirathete er dann Margreth, Tochter von Hans Groß, welcher am 4. Oktober desselben Jahres gelobte, daß er seiner Tochter den grünen Mantel, die Schube und den Schleier, den er ihr für die Hochzeit geliehen hatte, schenken wollte, wogegen Peter Vischer durch Handschlag dem Richter versprach, daß er seinem Weibe die genannten Stücke nicht verkaufen, noch versetzen werde. Vischer wohnte damals in einem Hause »am Sand bei dem Schiefgrab«, welches er nach dem Tode seines Vaters um 734 fl. übernommen und dagegen seiner Stiefmutter 29 fl., seiner Schwester, Martha Mülchin, 240 fl., jedem seiner drei unmündigen Brüder 75 fl. herausgezahlt hatte. Vischer's erste Frau, welche ihm wahrscheinlich seinen ältesten Sohn Hermann geboren hat, starb bald, worauf er im Jahre 1493 eine Dorothea heirathete, die ihm eine Mitgift von 120 fl. einbrachte. Doch scheint auch diese bald darauf gestorben zu sein, denn es wird später wieder eine Margareth als seine Frau genannt, welche erst im Jahre 1522 starb. Peter Vischer hatte im Ganzen sechs Kinder. Außer dem schon genannten Hermann noch vier Söhne, Peter, Hans, Jacob und Paulus und eine Tochter, Margaretha, später verheirathet mit Georg Ringler. Sie Alle dürften im letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts geboren sein.

Peter Vischer<sup>1)</sup> übernahm von seinem Vater eine für größere Gußwerke eingerichtete Werkstatt, darin er selbst bisher fleißig gearbeitet hatte, und eine gewisse Kundschaft, in welcher die Bischöfe und das Domcapitel von Bamberg eine hervorragende Stelle eingenommen zu haben scheinen. Weil Vischer zudem vor allen seinen Zunftgenossen durch besondere Kunstfertigkeit sich auszeichnete, erhielt er sich nicht nur seine Kundschaft — die andern Meister hatten in ihren Werkstätten nicht die Einrichtung für Herstellung so großer Güsse, konnten ihm daher nicht erfolgreiche Concurrenz machen — sondern sein Ruf verbreitete sich immer mehr und verschaffte ihm bald zahlreiche, für ihn sehr ehrenvolle Aufträge. Daneben wird er aber auch noch mancherlei kleinere Arbeiten, allerlei Geräth für Kirchen und den häuslichen Gebrauch gefertigt haben.

Zu seinen ersten, größern, selbständigen Arbeiten, die vielleicht zum Theil noch bei seinem Vater bestellt waren, gehört die vollrunde, ganz frei auf einem Löwen stehende »Statue des Grafen Otto IV. von Henneberg« (geb. 1437, gest. 1502) in der von dessen Vater, Georg I., und dessen Bruder, Friedrich II. Grafen von Henneberg-Römhild, in den Jahren 1450—1470 erbauten Stiftskirche zu



Römhild. Es ist eine lebensgroße 1,75 M. hohe Gestalt in voller Rüstung, einen sogenannten Schalenhelm auf dem Haupte, ein großes, zweihändiges Schlagfchwert in der Linken, eine Fahne mit dem Henneberg'schen Wappen in der Rechten. Hinter dem Ritter, in der Wand eingelassen, befinden sich drei 0,15 M. breite, zusammenhängende Streifen, auf welchem folgende, erhaben gearbeitete aus gothischen Majuskeln bestehende Inschrift sich befindet: »Anno dni MCCCC vnd in dem LXXXXXII jar ist der hochgeporn her herre ott grave vnd herre zu hennenberg verschieden dem Got gnedig fey amen«. Bei dieser Inschrift ist auffallend, daß die Angabe des Todestages fehlt, und daß die Jahreszahl in so ungewöhnlicher Weise — ähnlich kommt sie am Wittenberger Taufbecken vor — geschrieben ist. Es scheint dies eine Eigenthümlichkeit des Hermann Vischer gewesen zu sein. Doebner giebt an, daß nur die letzten Zahlzeichen XXII später in den vom Rothgießer leer gelassenen Raum hinein gemeißelt worden sind. Das Grabmal wurde demnach von dem Grafen Otto selbst, der nicht verheirathet war, also ohne Leibeserben starb, noch bei seinen Lebzeiten, vielleicht als er im Jahre 1487 gelegentlich eines dort gehaltenen Reichstags in Nürnberg war, beim Meister Hermann Vischer, dem Vater, bestellt. Rechts und links von diesen Inschriftstreifen sind acht Wappen auf einfachen Schildern ohne ornamentale Umgebung angebracht. Es sind dies die Wappen von Otto's Ahnen, und zwar rechts von väterlicher Seite (Henneberg-Römhild, Henneberg-Schleussingen, Schwarzburg und Baden), links die von mütterlicher Seite (Nassau, Hohenlohe, Saarbrücken und Oesterreich). Eine auf den Verfertiger bezügliche Inschrift oder ein Monogramm ist auf diesem Denkmal nicht vorhanden. — Das Motiv desselben ist keineswegs neu, denn die Grabmäler des Vaters, Georg's I. († 1465) und der beiden Brüder, Hermann († 1465) und Friedrich II. († 1488), sämtlich ebenfalls in derselben Kirche, sind ganz ähnlich, jedoch von Stein. Graf Otto wird dem Meister bei der Bestellung wohl genaue Vorschriften gemacht haben. Die Statue selbst ist sehr schön, edel in der Haltung, lebendig und in allen Theilen mit Verständniß durchgeführt. Der Löwe dagegen, auf welchem der Ritter steht, ist eine ziemlich roh behandelte Bestie mit fletschenden Zähnen; sie ist augenscheinlich mit Absicht conventionell behandelt. Das Modell zu der Statue dürfte wohl ein Werk von Vischer's Jugendfreunde und stetem Genossen, dem Bildhauer Adam Kraft, sein, auf dessen Relief »St. Georg den Drachen tödtend« an der Fassade des Hauses Theresienstraße 23 zu Nürnberg ein ganz ähnlicher Ritter in derselben Rüstung dargestellt ist.

Der Guß ist vorzüglich, sehr sauber ciselirt und jetzt mit schöner brauner Patina versehen. Die Statue besteht aus mehreren kleinern Theilen, welche unter einander zusammen geschraubt sind. So sind z. B. der Helm, der Kopf, die beiden Arme, der Löwe etc. besondere Stücke; daß Schwert und Fahne besonders gegossen sind, versteht sich von selbst. Der Löwe ist hinten nicht voll, sondern es fehlt an ihm, weil er dicht an der Wand steht, das hintere Stück. Peter Vischer scheint diese Statue in Römhild selbst aufgestellt zu haben, denn aus einem im Harsdorfer'schen Familien-Archiv zu Nürnberg noch erhaltenen Originalschriftstück von Peter Vischer's Hand ergibt sich, daß er im Jahre 1493 längere Zeit von Nürnberg abwesend gewesen ist und für diese Zeit den Peter Harsdorfer zu seinem Bevollmächtigten ernannt hatte.

Dieses Denkmal befand sich früher in der Kirche selbst, dicht neben der

Kanzel, steht jetzt aber in der Taufkapelle neben dem später zu erwähnenden Grabmale des Grafen Hermann VIII. und seiner Gemahlin.

Im National-Museum zu München befindet sich — man weiß nicht woher gekommen — eine Bronze-Statue mit der Jahreszahl 1490, sonst jedoch ohne andere Inschrift oder Zeichen. Es ist eine sehr individuell gehaltene, mit großem Verständniß modellirte, halb lebensgroße, knieende männliche Figur in tragender Geberde, welche lebhaft an die etwa gleichzeitig entstandenen drei lebensgroßen Gestalten Adam Kraft's, welche das Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg tragen, erinnert. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß auch diese Figur, ohne Zweifel ein Theil einer größern Gruppe, nach einem Modell von Adam Kraft, von Peter Vischer gegossen worden ist.

Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts führte Peter Vischer dann die Grabmäler für verschiedene Domherren und auch drei Bischöfe von Bamberg aus, welche, einem damals allgemein, besonders bei Geistlichen aber auch bei Laien üblichen Gebrauche gemäß, von ihnen schon bei Lebzeiten bestellt und für sie angefertigt wurden.

Zunächst ertheilte Bischof Heinrich III., Groß von Trockau (1487—1501), dem Meister den Auftrag, ihm eine Grabplatte mit seinem Bilde, ähnlich der von Vischer's Vater für seinen Amtsvorgänger, Georg I., gelieferten, zu fertigen. Vischer führte sie im Jahre 1492 aus. Dieselbe besteht aus einer 2,07 M. langen, 1,07 M. breiten Bronze-Platte, auf welcher der Bischof in ganzer Figur auf einem Löwen (doch wohl dem Symbol der Stärke) stehend (nicht liegend) in vollem Ornate, die Mitra auf dem Haupte, Bischofsstab und Kreuz in den Händen haltend, von vorn gesehen, in ganz flachem Relief dargestellt ist. Er steht unter einer Art Baldachin, welcher, als gothisches, sich durchkreuzendes Stabwerk mit Krabben auf zwei an den äußersten Kanten schlank aufsteigenden Säulchen ruhend, ebenfalls in flachem Relief gebildet ist. Zu den Füßen des Bischofs befindet sich vor dem Löwen sein Wappen, quadriert mit demjenigen seines Bisthums. Rund um diese Darstellung zieht sich ein einfacher Rahmen, auf welchem in lateinischen Minuskeln die Inschrift angebracht ist, welche in den üblichen Formeln befragt, daß der Bischof Heinrich im Jahre 1501 gestorben ist und in Frieden ruhen möge. An den vier Ecken des Rahmens sind, je in einem Vierblatte, die Wappen von Groß von Trockau, Lichtenstein, Marschall und Künsberg angebracht.

Der flache Relieffstil ist sehr geschickt durchgeführt. Die Gewänder, auch die Mitra, sind durch Linien-Ornamente als Damast bezeichnet. Ganz flach mußte das Relief gehalten werden, weil diese Bronzeplatte auf dem Grabsteine vor dem Altar des Peters-Chors in den Fußboden der Kirche eingelassen wurde (jetzt ist sie an der Wand befestigt) und allzu große Erhöhungen das Begehen desselben, besonders bei feierlichen Functionen, unbequem gemacht hätten. Diese Platte besteht aus elf Stücken, ist gut gegossen und sehr sauber ciselirt. Sie kostete dem Bischofe 61 fl., nämlich 60 fl. erhielt vertragsmäßig Peter Vischer,  $\frac{1}{2}$  fl. wurde Trinkgeld, wahrscheinlich an die Gehilfen Vischer's, bezahlt und  $\frac{1}{2}$  fl. betrug der Fuhrlohn für die Platte (sie wog 4 Ctr.) von Nürnberg nach Bamberg (62 Kilometer). In der oben erwähnten Inschrift war bei Anfertigung der Platte Jahr und Tag des Todes offen gelassen. Nach dem Tode des Bischofs mußte dieses Datum nachträglich eingegraben werden. In der bischöflichen Kammerrechnung findet sich ein Vermerk, daß Meister Marx Streubel,

Goldschmidt und Bambergischer Münzmeister, im Jahre 1501 6 Pfund erhalten habe, »die Jahrzahl auf meines gnäd. Herrn feligen Leichenstein auszugraben«.

Der Nachfolger des Bischofs Heinrich's III. war Veit I., Truchsess (1501—1503). Von ihm ist eine Grabplatte, ursprünglich ebenfalls im Fußboden des Peters-Chors, jetzt in der Wand befestigt, vorhanden, ganz ähnlich der vorher beschriebenen und von genau derselben Gröfse, nur mit dem Unterschiede, daß das Gesicht ein anderes und daß der Baldachin, statt aus Stabwerk, hier aus Ranken mit Blättern gebildet ist. Auch sind die Wappen natürlich entsprechend andere, diejenigen der Familien Truchsess von Pommersfelden, Lichtenstein, Wilhelmsdorf und Thunfeld. Die Inschrift besagt, daß der Bischof im Jahre 1503 gestorben ist.

Sein Nachfolger war Georg II., Marschalk von Ebnet (1503—1505). Die Grabplatte desselben, ursprünglich im Fußboden des Georgen-Chors gelegen, jetzt an der Wand desselben befestigt, ist von gleicher Gröfse und gleicher Beschaffenheit, wie die beiden vorher beschriebenen. Auch der Baldachin ist derselbe wie vorher. Die vier Wappen an den Ecken sind diejenigen der Familien Ebnet, Künsberg, Herbelstadt und Rotenhan. Die Inschrift besagt, daß der Bischof im Jahre 1505 verschieden ist. Aus der bischöflichen Kammerrechnung ergibt sich, daß dieser Grabstein bei Peter Vischer um 60 fl. bestellt worden ist und daß der Maler Wolfgang Katzheimer 3 Pfund für »eine Visirung zum Guß über Bischof Georgs Leichenstein« erhalten habe. Als die Platte in Bamberg angekommen war, fand sich, daß der Stein über der Gruft, auf welcher sie befestigt werden sollte, zu klein war. Es mußte ein neuer gefertigt werden. Meister Wilhelm, Steinmetz, erhielt dafür 2 Pfund 12 Pfennige.

Alle drei Grabplatten stimmen nach Gröfse, Zeichnung, Stil und technischer Ausführung zwar mit einander überein, doch hat der Rothgiefsermeister Peter Vischer wohl nur den Guß und die Ciselirung dieser Platten besorgt. Die Zeichnung dazu ist, wie angegeben, vom Maler Katzheimer. Wer nach dieser Zeichnung das Guß-Modell, welches höchstwahrscheinlich von Holz war, gefertigt hat, ist nicht bekannt. Vielleicht war es der fogleich zu erwähnende Bildschnitzer Simon Lamberger. Uebrigens war Katzheimer kein ideenreicher Künstler, denn die Composition des Ganzen ist die für Werke der Art damals allgemein übliche und sehr beliebte. Auch die Anfertigung des Modells nach der Zeichnung bedurfte keiner hervorragenden Kraft.

Aehnlich, wie die soeben beschriebenen Grabplatten, jedoch einfacher und zum Theil ganz handwerksmäfsig behandelt, sind auch die Grabplatten der Domherrn von Bamberg, deren Vischer eine grosse Anzahl gefertigt hat. Sie befanden sich früher im Fußboden der sogenannten Supultur, sind jetzt an den Wänden derselben aufgestellt und kürzlich in würdiger Weise restaurirt. Derartige Arbeiten scheinen in der Werkstatt Vischer's, etwa bis zum Jahre 1515, ein stehender Artikel gewesen zu sein. Doch sind einzelne derselben auch noch nach dem Tode des Vaters von seinem Sohne Hans gefertigt worden.

Bald nach Vollendung des ersten der drei beschriebenen Grabmäler wurden Peter Vischer und der Bildschnitzer Simon Lamberger im Jahre 1494 vom Kurfürsten Philipp von der Pfalz nach Heidelberg berufen, um ihm mit ihrem »Rath und Handwerk zu dienen.« Auf Zureden des Raths folgten sie diesem Rufe, blieben einige Zeit bei dem Kurfürsten und arbeiteten für ihn. Was Vischer dort gemacht hat, ist nicht bekannt.



Vom Grabmal der Herzogin Sidonie im Dome zu Meissen.

Er scheint nicht lange von Nürnberg abwesend gewesen zu sein, denn schon im Jahre 1496 hatte er wieder eine grössere Arbeit vollendet, nämlich das »Grabmal des Bischofs von Breslau, Johannes IV. Roth«. Es ist dies eine große, in flachem Relief ausgeführte Gedenktafel, welche in der südlichen Wand der Mansionorien- oder Pogarellen-Kapelle, dem kleinen Chor der Kathedrale zu Breslau, in welcher Bischof Johann nicht weit von dem Bischofe Prezlaus Pogarell, dem Stifter derselben, auch bestattet wurde, eingelassen ist. Sie ist den eben beschriebenen Denkmälern in Bamberg sehr ähnlich, nur grössartiger und reicher ausgebildet. Luchs nennt sie das schönste Bischofsdenkmal in Schlesien.

Bischof Roth war in dem Städtchen Wimbding, unfern Nördlingen, geboren. Er kannte demnach höchst wahrscheinlich Nürnberg aus eigener Anschauung, hatte von dem Grabmale des Bischofs Georg I. gehört, es vielleicht sogar gesehen und wurde dadurch veranlaßt ein ähnliches für sich selbst zu bestellen.

Der Bischof steht, von vorn gesehen, lebensgrös in ganzer Figur, in vollem Ornat, die Mitra auf dem Haupte, den Bischofsstab in der Rechten, das Evangelienbuch in der Linken haltend, auf einem Löwen mit auffallend langer Mahne, welcher auf einem niedrigen Postament liegt. Dieser Löwe hält das Familienwappen des Bischofs, umgeben von den Wappen Schlesiens und des dem Bischofe gehörenden Fürstenthums Neisse. Der Bischof steht in einer gothischen Kirche, welche unten durch einen Fußboden mit quadratischen Täfelchen, oben durch Säulen, Gewölbe und Fenster angedeutet ist. Der grösste Theil des Hintergrundes wird jedoch durch einen mit Ringen und Schnüren an einer wagerechten Stange befestigten Teppich eingenommen, welcher mit dem am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts allgemein beliebten und von Vischer oft angewendeten Granatapfel-Muster geschmückt ist. Ueber dem Bischofe befindet sich der übliche Baldachin in strenger Architektur in Relief ausgeführt. Rechts und links von dieser Hauptdarstellung befindet sich, dieselbe portalartig umschliessend, je ein schmaler Streifen, in welchem auf einfachem Postamente unter gothischem Baldachin regelmässiger Bildung sechs Statuetten, nämlich Maria mit dem Christuskinde auf dem Halbmonde, die beiden Johannes, als Schutzpatron der Kathedrale und des Bischofs, St. Andreas, St. Georg und der Bischof St. Emmeran stehen. Rund um das Ganze zieht sich der mit einem schmalen Laubornament eingefasste Rahmen mit einer Inschrift, welche besagt, daß der Bischof Johann am 21. Januar 1506 gestorben ist. Das Datum ist, wie noch jetzt deutlich erkennbar, später eingefügt. An den vier Ecken des Rahmens sind, wie auf Grabsteinen allgemein üblich, in Vierpässen die Symbole der Evangelisten angebracht. Ganz unten am Rande befindet sich, kaum sichtbar und erst im Jahre 1826 wieder entdeckt, die Inschrift: »gemacht zu nürnberg von mir peter vischer im 1496 jar.« eingravirt.

In der Erfindung des Ganzen ist nichts Neues, sondern Alles in der hergebrachten und damals allgemein beliebten Art gedacht und ausgeführt. Von ganz ähnlicher Anordnung sind zum Beispiel auch die Grabmäler des Erzbischofs Johann II. von Nassau († 1419) und des Erzbischofs Diether von Isenburg († 1482) im Dome zu Mainz. Der Besteller selbst hatte wahrscheinlich Alles genau angegeben und auf jene oder ähnliche Denkmäler als Vorbilder hingewiesen. Doch ist das Werk grössartig und mit Sinn für Würde und Schönheit behandelt und in allen Einzelheiten mit Sorgfalt durchgeführt. Besonders schön und individuell ist auch der

Kopf des Bischofs. Das Relief ist stilgemäÙ, und die Architektur streng schulmäÙig und richtig. Die kleinen Heiligengestalten sind etwas gedrungen in ihren Verhältnissen, die Falten der Gewänder motivirt und gut angeordnet. Entwurf und Modell zum Ganzen sind wohl ebenfalls von Adam Kraft. Weil die Herstellung der ganzen Tafel in einem Stücke in technischer Beziehung beim Gießen dem Meister zu viel Schwierigkeit gemacht haben würde, hat er das Bischofsbild aus zwei gleich groÙen, fast quadratischen Tafeln und den Rand aus acht Stücken zusammengesetzt. Alles ist gut gegossen und sorgfältig ciselirt. Die Ornamente auf den Gewändern und auf dem Teppich und die Andeutung des Kircheninnern sind in Zeichnung durch Gravirung, welche jedoch zum gröÙten Theil schon auf dem weichen Modelle ausgeführt wurde, hergestellt.

Vischer scheint auch dieses Grabmal in Breslau selbst aufgestellt zu haben, denn im Harsdorfer'schen Familienarchive zu Nürnberg ist noch ein zweites Schreiben von seiner Hand erhalten, aus welchem sich ergibt, daÙ er auch im Jahre 1496 längere Zeit von Nürnberg abwesend gewesen ist und für diese Zeit wieder den Peter Harsdorfer zu seinem Bevollmächtigten ernannt hatte.

Dieser Breslauer Grabplatte nach Composition und Stil sehr nahe stehend ist die Grabplatte des Cardinals Friedrich, des jüngsten Sohnes des Königs Kasimir's IV. von Polen, im hohen Chor des Doms zu Krakau. Sie liegt dicht vor dem Hochaltar an Stelle der Stufen, welche von dem Chore in das Langhaus herabführen. Die Stirnfläche dieses die Stufen unterbrechenden Grabmals ist von einer anderen Reliefplatte in Bronzeguß eingenommen, während die beiden Seiten, soweit sie zwischen den Stufen sichtbar sind, mit gröÙeren Wappen-haltenden Engeln und kleinen Amoretten, welche auf Delphinen reiten und musizieren, geschmückt sind. Die eigentliche Grabplatte, 2,95 M. lang 0,80 M. breit, ist nur mit Zeichnung versehen, welche, schon in das für den Bronzeguß hergestellte Modell eingesnitten, später, nach erfolgtem GuÙe, auf der Platte selbst nachgebeÙert worden ist.

In der Mitte der Platte ist der Cardinal, überlebensgroÙ, ganz von vorn gesehen, in vollem Ornate dargestellt, in seiner Linken das Evangelium, in seiner Rechten den Krummstab haltend. Zu seinen FüÙen liegt, durch das lange Gewand zum Theil verdeckt, ein Löwe. Hinter ihm erscheint wieder ein unten mit Franzen versehener Teppich mit dem bekannten Granatapfelmuster mittels Schnüren und Ringen an einer querdurchlaufenden Stange befestigt. Ueber der Stange blickt man in das Innere einer Kirche mit spitzbogigen Gewölben und rundbogigen mit reichem gothischen Maßwerk versehenen Fenstern. Der obere Abschluß der Darstellung wird durch reiche, baldachinartige Architektur gebildet. Dieselbe stützt sich zu beiden Seiten auf zwei Streifen, welche, ähnlich wie bei dem beschriebenen Breslauer Denkmal, die mittlere Darstellung einrahmen und den Bischof wie in einem Portale stehend erscheinen lassen. In diesen seitlichen Streifen sind die Bischöfe St. Albertus und St. Stanislaus unter reichen Baldachinen dargestellt. Ganz unten sind unter eleganter Baldachin-Architektur die von Mitren bekrönten Wappen des Hauses Jagello (Lilien und Kronen), ganz oben unter Cardinalshüten die Wappen von Polen und Litthauen, deren Primas der Verftorbene war, angebracht. Um das Ganze zieht sich ein schmaler Rand mit einer den Verftorbenen lobenden Inschrift, jedoch ohne Angabe der Zeit des Todes.

Der Stil der Zeichnung ist außerordentlich edel und schön; der großartige Faltenwurf zeigt kaum eine Spur von der bekannten Manier der fränkischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Architektur ist sehr rein, streng constructiv und doch mit Rücksicht auf den Zweck als Flächenornament gedacht.

Ganz anders ist das 0,95 M. hohe, 1,73 M. breite Relief an der Stirnseite. Die Jungfrau Maria in langen Gewändern, eine Krone auf dem Haupte, ihr Kind auf dem Arme haltend, sitzt auf einem großen Kissen. Hinter ihr halten zwei Engel einen mit dem Granatapfelmuster geschmückten Teppich ausgespannt. Vor der Mutter Gottes kniet in anbetender Stellung der Cardinal Friedrich — hier auffallender und jedenfalls irrthümlicher Weise als alter Mann dargestellt — in voller Amtstracht. Hinter ihm steht, ihn gleichsam empfehlend, der heilige Stanislaus, Schutzpatron von Polen mit seinem Attribut, einem wandelnden Leichnam (mit Rücksicht darauf, daß derselbe nach der Legende einen Todten zum Leben erweckt haben soll). Ueber dem Ganzen zieht sich in vier Zeilen eine lateinische Inschrift hin, welche besagt, daß der Cardinal 35 Jahre alt, am 14. März 1503 gestorben sei und sein Bruder, König Sigismund, ihm dieses Denkmal im Jahre 1510 errichtet habe.

Dieses Relief ist, obgleich gothische Einzelheiten daran noch vorkommen, schon ganz im Stil der deutschen Früh-Renaissance gedacht und ausgeführt und ist offenbar auch viel jünger als die noch bei Lebzeiten des Cardinals gefertigte eigentliche Grabplatte. Die Madonna erscheint besonders schön; ihre Gewänder sind voll, der Faltenwurf in schönen langen Linien fließend. In der Ausführung dieses Reliefs ist schon die Hand eines der Söhne Peter's, doch wohl diejenige des Hermann Vischer, zu erkennen.

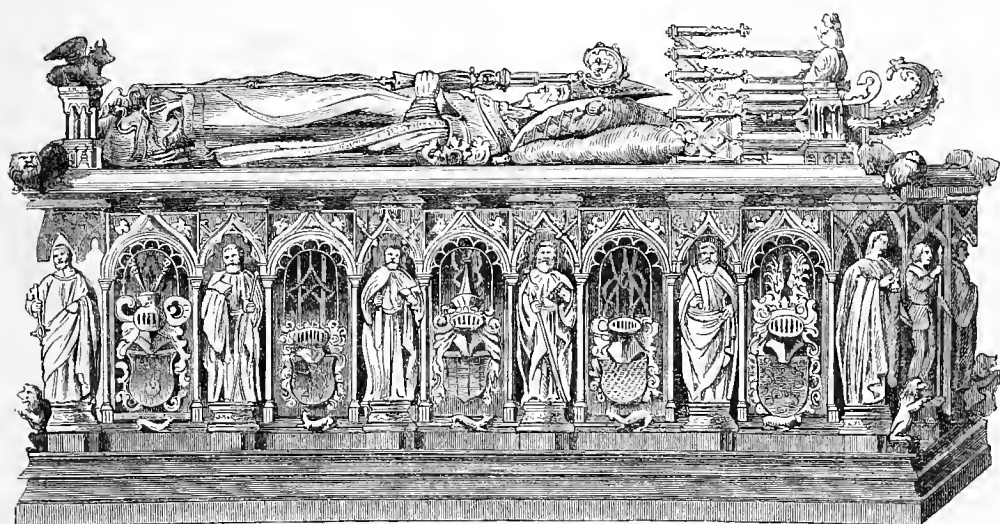
Daß dieses Grabmal für Krakau in Nürnberg bestellt und ausgeführt wurde, darf bei der im fünfzehnten Jahrhunderte sehr regen Verbindung beider Städte mit einander nicht auffallen.

An die oben beschriebene Krakauer Grabplatte schlossen sich zunächst einige sehr ähnlich behandelte messingene Grabplatten im Dom zu Meissen, welche freilich meist wohl erst etwas später entstanden sind.

Kurfürst Friedrich der Streitbare († 1428) erbaute nämlich in den Jahren 1423—1425 an der Westseite des Doms zu Meissen eine Kapelle, als Grabstätte für sich und seine Familie. In der Mitte derselben befindet sich sein eigenes von seinem Sohne Friedrich dem Gütigen errichtetes Grabmal in Form eines Sarkophags. Rings um denselben liegen im Fußboden neun, und in der daranstoßenden, von Georg dem Bärtigen erbauten, Kapelle, noch zwei, sehr dünn in Messing gegossene, auf Steinen befestigte Grabplatten mit den lebensgroßen Bildern der Verstorbenen, umgeben von dem üblichen Inschriftenrand. Die Darstellung auf denselben ist in sehr kräftiger Zeichnung ausgeführt, deren Linien in der Platte nach Art einer gestochenen Kupferplatte, vertieft sind. Die Buchstaben der Inschrift dagegen stehen, nach Art eines geschnittenen Holzstockes, erhaben auf vertieftem Grunde. Doch sind die vertieften Linien, wie aus den abgerundeten Rändern derselben zu sehen ist, zum größten Theil nicht gravirt, sondern mitgegossen, nachdem die Zeichnung schon auf dem weichen Modell ausgeführt war. Natürlich mußte nach dem Gusse an einzelnen Stellen mit dem Meißel noch nachgeholfen werden.

Von diesen elf Platten, welche ohne jede Künstler-Bezeichnung sind, die

Doebner jedoch sämmtlich der Vifcher'schen Gießhütte zuschreibt, hält er die folgenden fünf für Werke des Peter Vifcher selbst, nämlich die Grabplatten von Kurfürst Ernst († 1486), welche aus 16 Stücken besteht, des Herzogs Albert († 1500), der Herzogin Amalie von Bayern, († 1502), Tochter des Kurfürsten Friedrich des Sanftmüthigen, des Herzogs Friedrich, Hochmeisters des deutschen Ritterordens († 1510) und der Herzogin Sidonia († 1510), Gemahlin des soeben genannten Herzogs Albert, Tochter des Königs Georg Podiebrad von Böhmen. Bei den letztgenannten vier Platten besteht das Mittelbild aus zwei Theilen und der Schriftrand aus mehreren Stücken. Die Art der technischen und künstlerischen Behandlung stimmt genau mit den ähnlichen Werken Peter Vifcher's, und die nahe Verwandtschaft der hier Begrabenen mit dem Erzbischofe Ernst von Magdeburg



Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg.

läßt die Verbindung mit dem Nürnberger Meister als nicht unwahrscheinlich erscheinen.

Die schönste unter diesen Arbeiten ist diejenige der Herzogin Sidonia. Sie ist in demüthiger Stellung in langem faltenreichen Mantel dargestellt, die Hände zum Gebet erhoben und einen Rosenkranz haltend. Zu ihren Füßen befinden sich die Wappen von Sachsen und Böhmen; hinter ihr ist der übliche Teppich ausgespannt und darüber hat man Einblick in eine Kapelle. Diese mittlere Darstellung ist oben rundbogig abgeschlossen. In den Zwickeln befindet sich phantastisches Ornament im Stil des Uebergangs der Gothik zur Renaissance; in der Mitte ein Cherubimkopf. Um das Ganze zieht sich ein Rand mit einer Inschrift in zwei Zeilen übereinander, welche Namen und Titel der Verstorbenen angiebt. Aus der Art der Inschrift, in welcher keine Unregelmäßigkeit bemerkbar ist, ergiebt sich, daß das Grabmal erst nach dem Tode der Herzogin angefertigt worden.

Gleichzeitig mit der oben beschriebenen Grabplatte für den Bischof von Breslau fertigte Vifcher auch das viel grössere und sehr reich ausgebildete Denk-



mal für Ernst, Erzbischof von Magdeburg und Administrator des Domstiftes zu Halberstadt, dritten Sohn des Kurfürsten Ernst von Sachsen, welches dieser prachtliebende Fürst, erst 30 Jahre alt, im Jahre 1494 bei dem Nürnberger Meister für sich bestellte.

Der Erzbischof Ernst hatte nämlich die zwischen den beiden, damals noch nicht vollendeten, von ihm im Bau aber rüstig geförderten großen Westthürmen des Magdeburger Domes gelegene Anna-Kapelle umgebaut, reich ausgeschmückt, durch ein kunstvolles Eisengitter vom Langhaufe abgetrennt und am 20. September 1494 mit Feierlichkeit selbst der Jungfrau Maria geweiht, ihr auch zwei eiserne Kronleuchter, Reliquien, einen Kelch und andere Kirchengefäße geschenkt und 11 Geistliche zur Bedienung des Altars derselben verordnet. Diese Marien-Kapelle bestimmte er zu seiner Grabstätte, weshalb sie auch zuweilen die Ernestinische Kapelle genannt wird, und ließ darin das von Peter Vischer im Jahre 1497 vollendete Grabmal, welches ihn 1500 fl. gekostet haben soll, aufstellen. Er selbst wurde nach seinem im Jahre 1513 erfolgten Tode daselbst auch wirklich beigesetzt.

Dieses Vischer'sche Grabmal, ein sogenanntes Hochgrab, besteht aus einer Tumba, 3,20 M. lang 1,45 M. breit 1,10 M. hoch, auf deren Deckel die lebensgroße Statue des Verstorbenen unter einem reichen Baldachin liegt. Alles ist in streng gothischen Formen gehalten, welche in ihren Einzelheiten das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts jedoch schon deutlich erkennen lassen. Die reich gegliederte Tumba ist an ihren Seiten durch schlanke Säulchen in eine Anzahl abwechselnd schmalerer und breiterer Nischen getheilt. In den 14 schmälern, je durch einen Baldachin bedeckten Nischen stehen auf niedrigen Postamenten ebenso viele, 0,53 M. hohe Statuetten, an den Seiten die 12 Apostel mit schönem Faltenwurf, am Fußende St. Stephanus, Schutzpatron des Domes zu Halberstadt, am Kopfende St. Mauritius, Schutzpatron des Doms zu Magdeburg. In den 14 breiteren Nischen, welche oben durch Halbkreisbogen, geschmückt mit Krabben, überdeckt sind, und deren Hintergrund durch spätgothisches Maßwerk ausgefüllt ist, befinden sich 14 ziemlich große Wappen, welche zu den sächsischen Landestheilen oder den Stiftern Magdeburg und Halberstadt in Beziehung stehen. Unterhalb der Wappen sind, rein ornamental, ohne besondere Bedeutung, kleine gothische Bestien angebracht. An den Ecken des Fußgesimses sitzen vier kleine wappenhaltende Löwen. Das Krönungsgesimse ist ziemlich niedrig und in der Kehle mit gothischem Blattwerk geschmückt. An dem dem Mittelschiffe des Doms zugekehrten Fußende der Tumba befindet sich unten, zwischen den Postamenten der Statuetten, folgende Inschrift in schönen gothischen Minuskeln: »gemacht zu nürnberg von mir peter vischer rothgießer vnd ist vollbracht worden da man zalt 1497 jar.« Auf dem Deckel dieser Tumba liegt die lebensgroße, vollrunde Statue des Erzbischofs in vollem Ornate, die Mitra auf dem Haupte, in der Rechten den Ehrenstab eines Primas mit dem Kreuze, in der Linken den gothisch reich ausgebildeten Bischofsstab. Sein Haupt liegt auf zwei Kissen; seine Füße stützt er auf einen liegenden Löwen, der das sächsische Familienwappen, vereinigt mit den Wappen der Stifter Magdeburg und Halberstadt, hält. Ueber dem Haupte erhebt sich, aus der Fläche des Denkmals sehr weit hervortretend, ein reicher, vollkommen architektonisch gebildeter, elegant gezeichneter Baldachin, dessen Spitze sich nach obenhin umlegt. Auffallend und nicht ganz richtig ist, daß der

Erzbischof stehend dargestellt, auch der Baldachin nach oben strebend construirt ist, während beide in Wirklichkeit liegen und als Theile des Sarkophagdeckels auch liegen müssen. Doch darf man dies dem Meister nicht als Fehler vorwerfen, denn es ist eine Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Grabsteine überhaupt. Auf den vier Ecken des Deckels erheben sich kleine, reich profilirte Postamente, auf welchem die Symbole der Evangelisten in vollrunden, freistehenden Figuren angebracht sind. An den äußersten Ecken des Deckels sind außerdem noch vier kleine brüllende Löwen angebracht. Auf dem abfallenden Rande des Deckels befindet sich eine lange, die Bedeutung des Denkmals erklärende, lateinische Inschrift, deren letzter Theil mit Angabe des Todestages (mit kleineren Buchstaben) natürlich erst später hinzugefügt worden ist.

Das Ganze macht den Eindruck großen Reichthums und ist wohl das Bedeutendste und künstlerisch Vollendetste der größern Werke Vischer's. Es ist durchaus in der traditionell-typischen Weise gedacht und bis in alle Einzelheiten liebevoll ausgeführt. Die Architektur läßt einen in der Steinmetzhütte gebildeten Architekten, und zwar der Nürnberger Schule erkennen. Die architektonischen Formen, genau dieselben wie für Stein oder Holz, besonders der große Baldachin, die kurzen Verhältnisse der Figuren, das häufige Vorkommen der kleinen ornamentalen Bestien, selbst die Bildung der Wappenornamente, erinnern lebhaft an die Arbeiten Adam Kraft's, besonders an sein Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg und den später zu erwähnenden, nicht ausgeführten Entwurf zu einem Tabernakel über dem Sarge des heiligen Sebaldus. Alle figürlichen Theile sind sehr würdig in ihren Formen und mit vollem Verstandniß behandelt. Es erscheint demnach nicht unwahrscheinlich, daß Adam Kraft, der ja auch in Holz arbeitete, nach den speciellen Angaben des Bestellers den Entwurf zum Ganzen und auch die Modelle für den Guß gefertigt habe. Daß der Bronzeguß in feinen Einzelheiten anders ausieht als die Steinbildwerke Kraft's darf nicht auffallen, denn beim Formen, Gießen und Ciseliren solcher Werke geht das Charakteristische der Formen sehr leicht verloren. — Die technische Ausführung dieses Grabdenkmals ist ähnlich derjenigen der vorher besprochenen Werke Vischer's. Guß und Ciselirung sind meisterhaft, die Partien oft sehr schön. Der Damast auf den Gewändern und das Mitra ist durch Zeichnung hergestellt. Das Ganze besteht natürlich aus sehr vielen zum Theil kleinen Stücken.

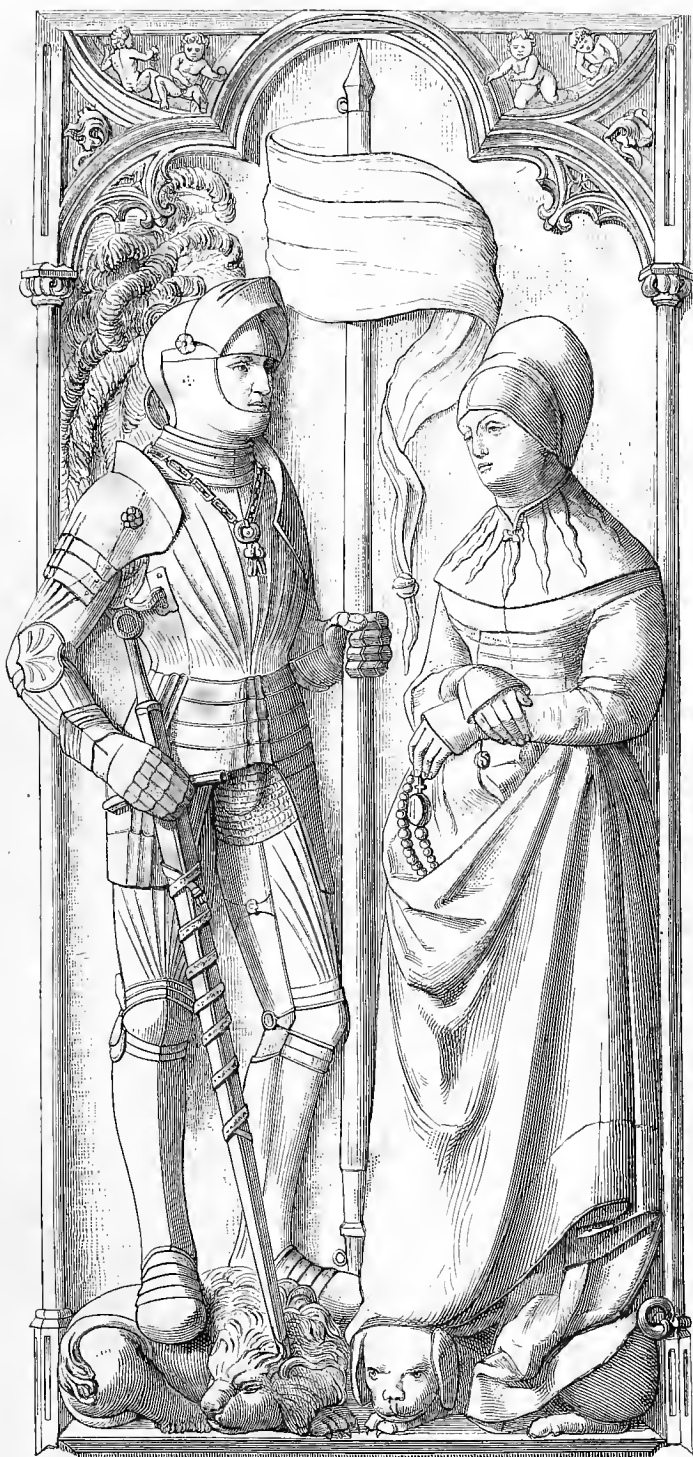
Eine (ehemals vergoldete) Wiederholung der an der Tumba befindlichen Statuette des heiligen Mauritius befindet sich jetzt als Brunnenfigur in dem malerischen Hofe des Hauses Theresienstraße 7 zu Nürnberg. Sie stand früher auf dem Brunnen in dem Hofe des Hauses Tucherstraße 20, welches dem Peter Im Hof gehörte, und war, wie das Testament des im Jahre 1534 gestorbenen Sebastian Im Hof, Sohn jenes Peter, angiebt, seinem Vater, welcher mit Sigmund Fürer Verwalter der freiwilligen Beiträge zu den Kosten der Herstellung des Sebaldusgrabes war, von Meister Peter Vischer »für seinen Vorschub bei des heiligen Sebalt Sarggehäuf's verehrt« worden.

Ob der in der Ernestinischen Kapelle des Doms zu Magdeburg befindliche, 2,20 M. hohe, siebenarmige Leuchter von Messing, welcher an seinem Fufse die Jahreszahl XCIII (Abkürzung von 1494), wie zu vermuthen, ebenfalls ein Werk des Peter Vischer ist, konnte nicht festgestellt werden, da die Formen desselben

keine besonderen, auf Nürnberg hinweisenden Eigenthümlichkeiten zeigen und archiva-  
lische Nachrichten darüber nicht erhalten sind.

Eine reducirte Nachbildung des großen Magdeburger Denkmals, welches zur  
Zeit seiner Vollendung ohne Zweifel viel Aufsehen erregt hat, ist das Grabmal  
des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elifabeth in der  
Taufkapelle der oben erwähnten Stiftskirche zu Römhild. Graf Hermann VIII.  
war ein Neffe des oben genannten Grafen Otto IV., seine Gemahlin eine Tochter  
des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg. Nachdem Gräfin Elifabeth  
am 25. April 1507 gestorben war — vielleicht auch schon vorher — bestellte ihr  
Gemahl bei Peter Vischer ein Grabdenkmal für sich und seine Gemahlin. Der  
Meister sollte es ähnlich wie das Magdeburger Denkmal machen jedoch der  
Kostenersparnis wegen kleiner und einfacher halten.

Wann die Arbeit begonnen und wann sie vollendet wurde — der Deckel  
vielleicht viel später als der untere Theil der Tumba — wissen wir nicht. Die  
Tumba, 2,40 M. lang, 1,25 M. breit, 1,05 M. hoch, auf deren Deckel die nicht  
ganz lebensgroßen 1,35 M. hohen Bilder des Ehepaares in Hochrelief angebracht  
sind, ruht auf sechs Löwen, von welchen je zwei und zwei nach demselben  
Modell gegossen sind. An den Ecken stehen je zwei, und in der Mitte der  
Langseiten je eine, zusammen also zehn Statuetten von Heiligen auf hohen, reich-  
gegliederten Postamenten, unter gothischem Baldachin. Die Postamente der Sta-  
tuetten sind Copien jener Sockel, auf welchen am Magdeburger Denkmal die  
Symbole der Evangelisten ruhen. Die Statuetten selbst stellen dar: auf der Seite des  
Grafen die Heiligen Jacobus, Katharina, Barbara, Johannes und Christoph, auf der  
Seite der Gräfin die heiligen drei Könige Balthasar, Melchior und Kaspar, von  
welchen der Letztere der neben ihm stehenden Madonna mit dem Kinde ein  
Kästchen darreicht, und noch eine weibliche Heilige, deren Attribute fehlen, und welche  
deshalb nicht kenntlich ist. Alle diese Heiligen stehen ohne Zweifel zu Familien-  
mitgliedern des Ehepaares in naher Beziehung. Die Flächen der Tumba zwischen  
den Statuetten sind durch Bogenstellungen in je drei resp. zwei Felder getheilt,  
in welchen je ein Wappenschild, im Ganzen also sechzehn, angebracht sind,  
nämlich die Wappen der Ahnen des Ehepaares, und zwar auf Seite des Mannes  
diejenigen von Henneberg-Römhild, Würtemberg, Nassau, Bayern, Henneberg-  
Schleusingen, Mömpelgard, Hohenlohe und Oesterreich und auf der Seite der  
Frau diejenigen von Brandenburg, Sachsen, Bayern, Oesterreich, Meissen, Braun-  
schweig, Mailand und Maffau (Mafovien). Auf dem Deckel endlich sind die  
Beiden, denen zu Ehr und Gedächtniß das Grabmal gefertigt wurde, in hohem  
Relief, lebensvoll nebeneinander stehend, in ihrem höchsten Schmucke darstellt.  
Graf Hermann steht in voller Rüstung, die Kette des Schwanenordens um den  
Hals, den Helm mit vielen großen Federn geschmückt auf dem Haupte, eine  
Fahne in der Linken, ein Schlag Schwert in der Rechten, auf einem zusammen-  
gekauerten Löwen, befindet sich also in ganz ähnlicher Stellung wie die oben er-  
wähnten Statuen seiner Ahnen zu Römhild. Die Gräfin Elifabeth steht mit einer  
hohen Haube mit langem, faltenreichen, mit schönem Granatapfelmuster geschmück-  
ten Kleide versehen, einen Rosenkranz haltend, auf einem zusammen gekauerten  
Hunde.<sup>2)</sup> Ueber beiden Gestalten befindet sich, auf zwei schlanken Säulchen  
ruhend, ein baldachinartiges Maßwerk, gebrochene Bogen, innerhalb dessen vier  
ganz kleine Knaben, wie solche sehr oft auf späteren Vischer'schen Werken sich



Reliefgestalten vom Grabmal des Grafen Hermann von Henneberg  
und seiner Gemahlin. Stiftskirche zu Römheld.

finden, in verschiedenen Stellungen angebracht sind. Rings um diese bildliche Darstellung, im Ganzen 2,0 M. hoch, 0,9 M. breit, zieht sich ein nach außen abfallender Inschriftenrand. Die Inschrift, gebildet aus großen lateinischen Lettern, in zwei Zeilen übereinander, giebt in der üblichen Weise Namen Titel und Todestag der Verstorbenen an. An den Ecken erheben sich auf dem Inschriftenrande vier Postamente, Abgüsse jener Postamente am Magdeburger Denkmal, auf welchem die Apostel stehen, die Symbole der Evangelisten, welche ebenfalls über denselben Modellen wie am Magdeburger Denkmal gegossen sind.

Die Composition dieses Grabmals ist also ganz ähnlich wie bei dem Magdeburger Denkmal, jedoch, wie es scheint, nicht mit gleicher Liebe behandelt und durchgebildet. Der Formenkreis ist, mit Ausnahme des Deckels, hier wie dort genau derselbe. Die architektonischen Theile sind gothisch, die Statuetten in ihrer Stilisirung ähnlich denen in Magdeburg. Schon Kugler bemerkte in der Ausführung derselben »mancherlei Stilverschiedenheit« und glaubte »an den Modellen dazu verschiedene Hände zu erkennen.« Einige derselben hält er »nach der Weise des Adam Kraft«, an andern erkannte er »Aehnlichkeit mit dem Stil der Apostelfiguren am Sebaldusgrabe.«

Das Relief des Deckels dagegen ist wesentlich anders, zeigt schon ganz den neuen Geist der Renaissance, welcher bei Vischer's Arbeiten zuerst am Sebaldusgrabe auftritt. Es ist in denselben deutlich Albrecht Dürer's Einfluß zu erkennen. Ritterliche Gestalten, welche dieser Darstellung des Grafen Hermann sehr ähnlich sind, kommen unter Dürer's Werken wiederholt vor, und die Gestalt der Gräfin Elisabeth ist eigentlich nur eine Wiederholung des Bildes der Gräfin Magdalena von Zollern, von welcher sogleich näher gesprochen werden soll. Es erscheint demnach als wahrscheinlich, daß Adam Kraft auch zu diesem Denkmal den Entwurf und von den Modellen das architektonische Gerüst und einige Statuetten gefertigt, und daß, nachdem dieser Meister im Jahre 1507 gestorben war, Peter Vischer sich gezwungen sah, andere Künstler zu Hilfe zu rufen, zu denen denn auch der große Dürer gehörte, welcher den von Kraft nicht hinterlassenen Entwurf zum Deckel fertigte.

Gufs und Ciselirung sind vortrefflich, das Ganze besteht aus vielen einzelnen Theilen, welche aneinander geschraubt sind; sogar die vier Seitenwände der Tumba lassen sich auseinander nehmen. Auf dem Deckel befinden sich ganz unten am äußersten Rande einige Zeichen eingravirt, nämlich links die Buchstaben M. P., welche man nicht zu erklären weiß, und rechts die Zeichen »W. S. 15. C.«, d. h. »wiegt schwer 15 Ctr.«, eine Angabe, welche bei einer kürzlich vorgenommenen Wiegung des Deckels als richtig sich erwiesen hat.

Im Innern der Tumba stehen vier hölzerne Kästchen, in welchen sich laut Aufschrift die Ueberreste des Grafen Otto IV., des Grafen Friedrich II. und der Gräfin Elisabeth, d. h. von Onkel, Vater und Gemahlin des Grafen Hermann, aber nicht seine eigenen Ueberreste befinden, eine Thatfache, welche sich dadurch erklärt, daß die Leichen der Verstorbenen zunächst begraben und erst viel später, nachdem sie verwest waren, die Knochen gesammelt und in diesem bronzenen Sarkophage deponirt worden sind, und daß, da Graf Hermann erst 1535 starb und sein Geschlecht schon im Jahre 1549 erlosch, Niemand mehr da war, der ein Interesse an seinen Ueberresten hatte.

Ein dem soeben beschriebenen Grabmal sehr ähnliches Werk ist das Grab-

denkmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern« († 1512), Obersthofmeisters und vertrauten Rathes des Kaisers Maximilian I. und seiner Gemahlin Magdalena († 1496), geb. Markgräfin von Brandenburg in der von diesem Grafen selbst gestifteten Stadtkirche zu Hechingen. Es stand früher mitten im Chor der Kirche, wurde aber im Jahr 1782, gelegentlich eines durchgreifenden Umbaus derselben, bis auf den Deckel, welcher jetzt (leider zu hoch) an einer Seitenwand des Chors befestigt ist, zerstört, indem man das Metall zum Guß von 22 neuen Altarleuchtern verwandte. Wie dieses Denkmal beschaffen war, wissen wir nicht mehr, da eine Abbildung desselben nicht vorhanden ist und die uns erhaltene kurze Beschreibung<sup>3)</sup> des schwäbischen Dichters Nikodemus Frischlin in seiner »Zollerischen Hochzeit« zu unklar ist. Das Gewicht des eingeschmolzenen Metalls wird nur auf 976 Pfund angegeben; wenn dies richtig ist, muß man wohl annehmen, daß keine Tumba vorhanden war, sondern daß die noch erhaltene Platte auf vier Engeln ruhte. Diese Platte befindet sich noch in gutem Zustande und ist in Composition und Ausführung sehr ähnlich dem Deckel der Tumba des oben beschriebenen Grabmals in Römheld, jedoch etwas kleiner, (die Platte ohne Inschrift ist 1,75 M. hoch 0,80 M. breit; die Höhe der Figuren beträgt 1,10 M.). Graf und Gräfin sind darauf einander zugekehrt, ebenfalls in hohem Relief, Ersterer auf einem Löwen, Letztere auf einem Hunde stehend. Der Graf<sup>4)</sup> ist in voller Rüstung, den Helm mit vielen langen Federn auf dem Haupte, in seiner Rechten ein großes, zweihändiges Schlagſchwert, in seiner Linken einen Rosenkranz haltend, dargestellt. Er hat die Insignien des Ordens vom goldenen Vlies um den Hals. Seine Gemahlin steht ruhig, in langem, faltenreichen, an Brust und Nacken ausgeschnittenen Gewande, die Schleppe ihres Kleides, nach vorn gezogen, mit der Linken haltend, die Hände übereinandergeschlagen, eine hohe Haube auf dem Haupte, und trägt die Insignien des Schwanenordens um den Hals. Ueber diesen Gestalten sind drei Wappen angebracht: in der Mitte, von dem üblichen Blattornament umgeben, das aus zwei gekreuzten Sceptern bestehende Wappen der Reichserbkämmererwürde, welche dem Grafen Friedrich am 29. Juni 1505 verliehen worden, umgeben von der Kette des Schwanenordens. Zu beiden Seiten desselben befinden sich die Wappen von Zollern und Brandenburg, umgeben von den Ordensketten des goldenen Vlieses und des Schwanenordens. Rings um diese bildliche Darstellung zieht sich ein Rand, auf welchem in zwei Zeilen über einander unten und auf beiden Seiten folgende Inschrift angebracht ist:

Ich Yttel Friederich grave zu Zollern geborn  
 Des heiligen Romischen Reichs erbkammerer erkorn  
 Ward ich bey Kunig Maximilian  
 Als fain hoffmaister jm all zeit unterthan  
 Und hauptmann des hohemberger landt  
 Het ich jm widerkawft zu unterpfandt  
 Und darzu die herrschaft heigerlich erblich  
 Mit meinem Bruder Pifchof Fridrich  
 Macht ich dyfen stift vnser feel zw hayel  
 Von Brandenburg des Kurfürstlichen stammen  
 Funf tochteren vn fex fun hetten wir zusamen  
 Und ligen hye tod  
 Gott helff unns aus aller nott.

Auf dem obern Rande befindet sich die (nicht vollendete) Inschrift:

»Anō dñi MCCCC«

Daneben ein leerer Raum und darunter die Buchstaben »W. f. G. z. h. Z.«, welche auf den Sohn des Verstorbenen, Wolfgang Franz, Graf zu Hohenzollern, der das Denkmal vielleicht hat vollenden lassen, bezogen wird. An den vier Ecken befinden sich runde Rosetten, welche ursprünglich wohl den Zweck hatten, die Zapfen der Stützen zu verdecken.

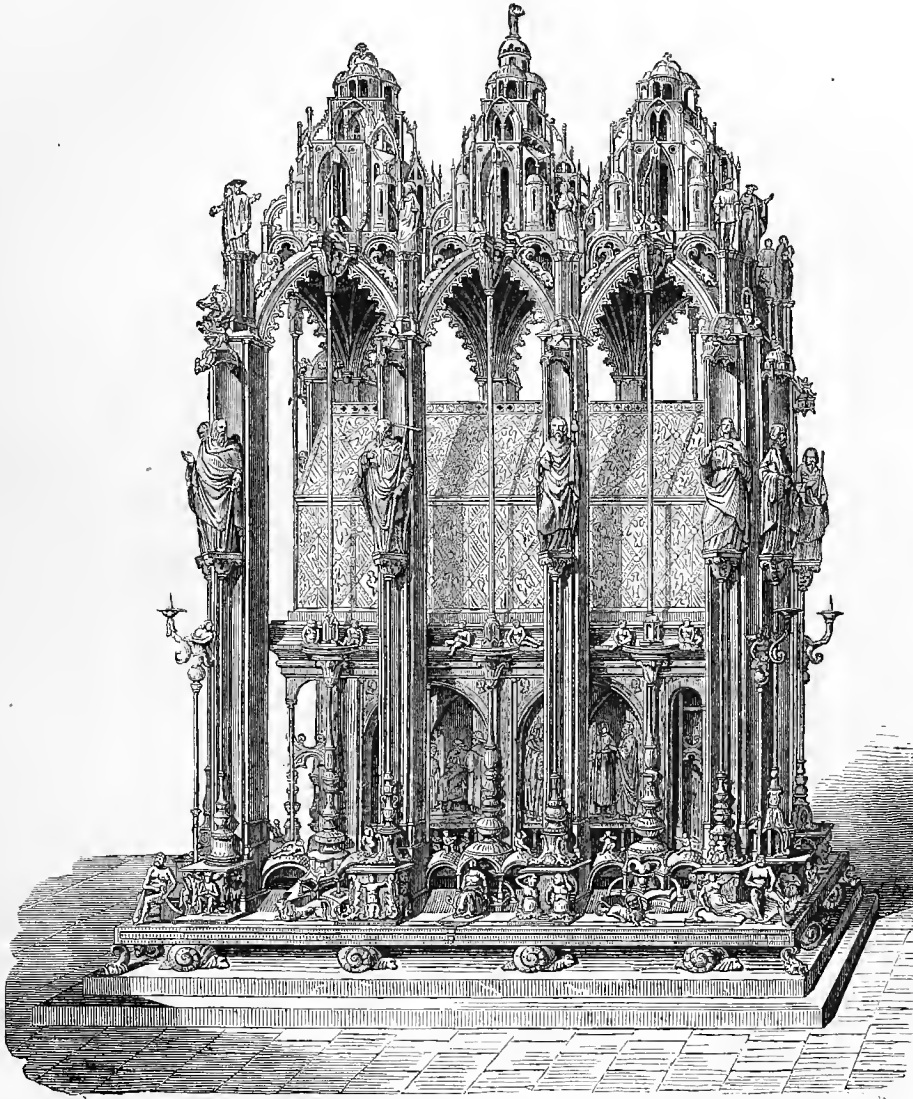
Diese Grabplatte ist nach einem Entwurfe von Dürer ausgeführt worden. Die Skizze dazu befindet sich in der Handzeichnungen-Sammlung der Uffizj zu Florenz und eine genaue Wiederholung derselben im Museum zu Berlin. (Welche ist das Original?) Sie ist mit fester Hand in der bekannten Manier Dürer's mit der Feder gezeichnet und ziemlich weit ausgeführt, so daß der Plastiker mit vollkommener Sicherheit darnach arbeiten konnte. Einige Abweichungen der ausgeführten Vischer'schen Grabplatte von der Dürer'schen Zeichnung, wie der Helm mit feinem Feder schmuck statt der Hauskappe, die Verwechslung von Schwert und Rosenkranz in den Händen, die Hinzufügung des Ordens schmuckes u. A. bei dem Manne, die Aenderung des Faltenwurfs in dem Kleide der Frau, dann Einzelheiten der Kleidung bei Beiden fallen zwar auf, sind aber nicht wesentlich. Sie wurden ohne Zweifel theils in Folge von speziellen Wünschen des Bestellers, theils aus Rücksicht auf die technische Ausführung vorgenommen. Zudem sind beide Figuren in der Skizze viel lebendiger, lebensvoller, die beiden Bestien mehr naturalistisch. Auch sind in der Ausführung die beiden Gestalten, dem disponiblen Raume entsprechend, näher aneinander gerückt und die Bestien mehr zusammengekauert. Zwischen Skizze und vollendeter Ausführung, besonders wenn beide von verschiedenen Künstlern herrühren, ist eben ein weiter Weg, auf dem Abänderungen kaum zu vermeiden sind.

Wann Vischer dieses Grabmal gefertigt, können wir nicht bestimmen. Dürer's Zeichnung ist vom Jahre 1517 datirt; doch behauptet M. Thausing, der neueste Biograph Dürer's — er sagt nicht aus welchen Gründen —, daß Monogramm und Jahreszahl auf jener Zeichnung nicht von Dürer's Hand stammen. Demnach kann die Zeichnung auch älter sein.

Es liegt nahe, anzunehmen, daß Graf Friedrich von Zollern dieses Grabmal bald nach dem 1496 erfolgten Tode seiner Gemahlin, vielleicht 1500, als er selbst in Nürnberg war, und bald darauf auch der Graf von Henneberg sein Grabmal bei Meister Vischer bestellten, und daß der Letztere beide gleichzeitig ausgeführt habe. Da in beiden Grabplatten Dürer's Einfluß nachweisbar, ist Dürer entweder wiederholt zu Rathe gezogen, oder er hat, wie er oft zu thun pflegte, für denselben Zweck zwei in den Einzelheiten verschiedene Skizzen gefertigt, welche Vischer dann beide für seine Zwecke benutzt hat. Die Aehnlichkeit dieser beiden Grabplatten ist keine zufällige sondern eine bewusste und vielleicht sogar von den Bestellern, deren Gattinnen Geschwisterkinder waren, gewünschte. Die Abweichungen von einander bestehen nur in Nebendingen. Die Stellung der linken Beine der beiden Ritter ist verschieden; außerdem hält Graf Henneberg in der Linken eine Fahne, während der Graf von Zollern dafür einen Rosenkranz hat. Der Faltenwurf der Kleider der beiden Frauen ist nicht ganz gleich; auch die Rüstungen der Männer sind etwas verschieden; doch sind das alles nur nebensächliche Kleinigkeiten. Eine

wesentliche Verschiedenheit besteht eigentlich nur in der Ausfüllung des obern Raumes der Grabplatten, den einmal ein Baldachin, das andere Mal drei von Ordensketten umschlungene Wappen einnehmen.

Die meisten der bisher beschriebenen Arbeiten fertigte Peter Vischer in seinem



Sebaldusgrab. Sebalduskirche in Nürnberg.

Hauße »am Sand«. Für Ausführung größerer Arbeiten, wie die Monumente der Bischöfe von Breslau und Magdeburg und später des Sebaldus-Grabes bediente er sich, mit Erlaubniß des Raths, der städtischen Gießhütte am weißen Thurme, in welcher später, im Jahre 1522, die Tuchmacher ihre Trinkstube einrichteten. Doch mag es ihm trotzdem in seinem väterlichen Hauße, besonders da auch seine



Kinder heranwuchsen, allmählich zu klein geworden sein, denn er verließ dasselbe am Anfang des 16. Jahrhunderts.

Im Jahre 1504 oder 1505 nämlich war ihm durch Erbschaft ein kleines Haus hinter St. Katharinen (jetzt Peter Vischerstraße 23, und ohne eine Spur von Erinnerung an Vischer's Zeit) zugefallen. Er richtete auf dem Hofe desselben, nachdem er die Hintergebäude hatte abtragen lassen, eine Gieflshütte ein und wohnte daselbst schon im Juli 1505. Nachdem er dann sein väterliches Haus am Sand verkauft hatte, kaufte er am 26. Mai 1506 um 120 fl. das Nebenhaus und im Jahre 1512 noch ein Nebenhaus dazu, welche er dann sämmtlich mit einander vereinigte.

Im Juni des Jahres 1506 wurde der »Rothschmiede-Meister Peter Vischer« mit verschiedenen andern Werkmeistern zu einer Versammlung berufen, um Rath zu ertheilen, in welcher Weise am vortheilhaftesten der Aufbau auf der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg verändert und mit einem künstlichen Uhrwerk versehen werden könne.

Bald darauf begann Peter Vischer dasjenige große Werk, welches seinen Ruhm am Weitesten getragen und welches seinen Namen unsterblich gemacht hat, nämlich das Grabmal des heiligen Sebaldus in der diesem Heiligen gewidmeten Pfarrkirche zu Nürnberg.

Um die sehr eigenthümliche Form und Ausbildung desselben genügend zu erklären, müssen wir auf die Geschichte und die im Verlaufe mehrerer Jahrzehnte wechselnden Ansichten in Betreff der Herstellung desselben näher eingehen.

In dem alten Hauptaltare der Sebalduskirche, welcher ungefähr an derselben Stelle stand wie jetzt das bronzene Grabmal, waren, einem uralten Gebrauche der katholischen Kirche gemäß, die Reliquien des Titular-Heiligen der Kirche, also hier die Gebeine des heiligen Sebaldus, beigesetzt. Für diese Reliquien wurde im Jahre 1397 der schöne, noch heute erhaltene, mit Silber beschlagene Sarg, 1,70 M. lang, 0,45 M. breit, hergestellt und statt eines Retabulums auf dem Altare aufgestellt. Am Ende des 15. Jahrhunderts, als man allgemein nach möglichst großem Reichthum in der Architektur und den damit im Zusammenhange stehenden Künsten strebte, und eifrigst bemüht war, die aus älterer Zeit vorhandenen Kirchengebäude und Kirchengeräthe in diesem Sinne zu verbessern und zu erweitern, wurde die einfache Aufstellung des kostbaren Sarges mit seinem hochverehrten Inhalt auf dem Altare der Würde des Schutzpatrons der einen Stadthälfte von Nürnberg nicht mehr entsprechend gehalten. Man wollte ein möglichst reiches und prächtiges Tabernakel aus vergoldetem Holze über dem Sarge aufstellen und beauftragte einen tüchtigen Architekten, höchst wahrscheinlich Meister Adam Kraft, mit der Ausarbeitung eines Entwurfs dafür. Dieser Entwurf ist in einer großen, sorgfältig ausgeführten Pergamentzeichnung vom Jahre 1488, ehemals in Besitz des Architekten Karl Heideloff, noch erhalten. Es ist eine künstlerisch hochvollendete, konstruktiv vollkommen richtig gedachte, sehr klar gegliederte, nur in einigen Einzelheiten den Verfall der Gothik verrathende Composition, der Vorläufer des von Kraft später in Stein ausgeführten Im Hof'schen Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Nach diesem genialen Entwürfe (übersichtlich dargestellt in R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben S. 96) sollte auf einem mit acht Reliefs geschmückten, sonst einfachen Unterbau der Sarg mit den Reliquien des Heiligen stehen und über demselben auf vier einfachen und

(an den Ecken) vier doppelten, starken Pfeilern mit den Statuen der zwölf Apostel ruhend, ein Baldachin sich erheben, welcher, in drei ganz leicht construirten, mit Statuen geschmückten Tabernakeln endigend, bis zu einer Höhe von  $13\frac{1}{2}$  M. empor reicht. Die Ausführung dieses Entwurfs hat aus verschiedenen Gründen, besonders aber wohl, weil das dazu nöthige Geld nicht zu beschaffen war, sich sehr lange verzögert und geschah zuletzt in wesentlich modificirter Weise.

Nachdem der Sarg des heiligen Sebalduß in Folge eines am Silber verübten Diebstahls im Jahre 1506 renovirt worden war, traten auf Veranlassung des kunstsinnigen Kirchenmeisters Sebalduß Schreyer einige angefehene Männer zusammen, um freiwillige Beiträge zur Herstellung des »Gehäufes des heiligen Himmelfürsten St. Sebalduß« zu sammeln, nachdem sie selbst bereits eine größere Summe zu diesem Zwecke zusammengehoßen hatten. Peter Im Hof und Sigmund Fürer wurden zu Einnehmern des Almofens und »Verwaltern des lieben Herrn St. Sebalduß« verordnet. Der Eifer im Hergeben von Beiträgen war anfangs so groß, daß man hoffte, im Laufe einiger Jahre die sämmtlichen Kosten zusammen bringen zu können. Daher gab man das »Gehäuse« nun auch sogleich in Arbeit. Doch beschloß man, es »nicht von Stein, nicht von Holz, sondern von Kupfer, damit es desto langwieriger werde«, machen zu lassen. Die Veranlassung zu diesem Beschlusse gab wahrscheinlich die wenige Jahre vorher erfolgte Vollendung des oben beschriebenen Grabmals des Erzbischofs Ernst von Magdeburg.

Schon im Jahre 1507 übertrug man diese Arbeit dem Meister Peter Vischer, welcher die Kosten derselben auf 2000 fl. veranschlagte. Man schloß mit ihm einen Vertrag, sagte ihm 20 fl. für den Centner fertiger Arbeit (Metall und Arbeit) zu und machte ihm schon am 7. Juni 1507 eine Zahlung von 100 fl. Vischer begann sofort die Ausführung dieses großen Werkes. In den Jahren 1508 und 1509 fertigte er, wie er selbst durch eine Inschrift am Fuße desselben »Ein Anfang giebt mich Peter Vischer 1508« und »Gemacht von mir Peter Vischer 1509« mittheilt, den aus zwei Theilen bestehenden Fuß. Um das Jahr 1510 muß ein großer Theil schon vollendet gewesen sein, denn Johann Cochläus, welcher den Meister in seiner Werkstätte besucht hat, erwähnt in seiner im Jahre 1512 erschienenen Ausgabe der Cosmographie des Pomponius Mela mit Bewunderung: »totum sacellum, ab eo in es fustum, imaginibusque celatum«.

Im Jahre 1514 wurde Vischer vom Rathe zur Beschleunigung seiner Arbeit angetrieben. Am 3. Oktober desselben Jahres überließ der Rath ihm, wahrscheinlich, weil Vischer geklagt hatte, daß er in seinem Hause nicht Platz genug habe — er hatte unterdessen noch einige andere größere Arbeiten übernommen — ein am weißen Thurm gelegenes, der Stadt gehörendes Haus auf vier Jahre um mäßigen Zins. Im Ganzen arbeitete Peter Vischer mit seinen Söhnen zwölf Jahre daran und vollendete es, wie er abermals in einer Inschrift an der Plinthe (Petter Vischer purger zu Nurnberg machet das werck mit sein̄ Sun̄e. vñ würd folbracht im jar 1519 vnd ist allein Got dem Allmächtigen zu lob vnd Sanct Sebalduß den Himmelfürsten zu Eren mit hillf frummer leut vñ dem Almofen bezalt) angiebt, im Jahre 1519. Vischer's Forderung betrug, da das Ganze 157 Ctr. 29 Pfd. wog, 3145 fl. 16 Schilling. Doch hatte man an freiwilligen Gaben nur 2280 fl. und 4 Centner Messing im Werthe von 20 fl. gesammelt. Mithin fehlten zur völligen

Bezahlung des Meisters noch 845 fl., d. i. der vierte Theil der Gesamtsomme. Es mußten nun außergewöhnliche Anstrengungen zur Beschaffung der noch fehlenden Mittel gemacht werden. Zu diesem Zwecke berief der Kirchenpfleger, Anton Tucher, am 17. März 1519 und an den beiden folgenden Tagen die angesehensten Bürger der Stadt — es erschienen aus dem Kaufmannsstande allein gegen 180 Personen — in die Sebalduskirche zusammen und forderte sie durch eine Rede, in welcher er die Versammelten bat, »ihr Almosen vielfältig darzureichen und zu geben, damit das besprochene Grab von Meister Peter erhoben und ledig gemacht werde« zu erneuten freiwilligen Beiträgen auf, welche dann auch so reichlich flossen, daß damit die nothwendigsten Kosten bestritten werden konnten. Das Grabmal wurde nun, nachdem noch ein besonderes Fundament aus sechs Stücken Kornburger Stein, die besonders hart und fest sind, gelegt worden war, am 19. Juli desselben Jahres in der Kirche aufgerichtet und der silberne Sarg, welcher für gewöhnlich noch mit einer Holzumkleidung versehen war, in dasselbe gestellt. Im Juli 1521 erhielt Vischer 200 fl.; den letzten Rest im Betrage von 273 fl. aber erst im Jahre 1522.

Peter Vischer begann die Ausführung dieses Grabmals nach dem ihm übergebenen Entwürfe vom Jahre 1488. Alle Haupttheile, die Pfeiler, die schlanken Säulen vor demselben, auf welchen die Apostelstatuetten stehen, so wie viele Einzelheiten sind in Formen und Mäßen genau nach der ursprünglichen Kraft'schen Zeichnung gearbeitet. Während der Arbeit waren nun aber die neuen Formen der italienischen Renaissance durch die Skizzenbücher der in Italien gewesenen Künstler und die zahlreichen italienischen Kupferstiche, welche in Deutschland begierig gekauft wurden, in Nürnberg immer mehr in Aufnahme gekommen und in den maßgebenden Kreisen herrschend geworden. Im Jahre 1515 war Vischer's ältester Sohn Hermann Studien halber nach Italien gegangen und hatte von dort »viel künstliche Ding« mitgebracht, welches seinem alten »Vater wohlgefiel und seinen Brüdern zu großer Uebung kam.« Nun mögen dem Meister Vischer sowohl als den Bestellern die alten gothischen, zum Theil verbrauchten Formen nicht mehr gefallen haben. Das allgemeine Verlangen ging nach der »antikischen Art«. Es sind in Paris einige im Jahre 1516 gezeichnete Skizzen erhalten, aus welchen sich ergibt, dass man die Absicht hatte, den alten Plan ganz aufzugeben und das Sebaldusgrab, unter Beibehaltung der Grundidee, ganz und gar im Stil der italienischen Renaissance auszuführen. Dafür war aber wohl schon zu viel Bronzeguß fertig. Doch verließ Vischer nun den alten Plan, nach welchem das architektonische Gerüst schon vollendet war und arbeitete in dem neuen Geiste weiter. Es ist dies hier keineswegs auffallend. Man scheute sich, wie viele Beispiele beweisen, im Mittelalter und auch später niemals bei der Ausführung größerer Kunstwerke den begonnenen Plan plötzlich zu verlassen und, ohne Abänderung des bereits Fertigen, nach einem völlig neuen Entwürfe weiter zu arbeiten. In dem vorliegenden Falle vermischte man sogar in naivster Weise die deutschen gothischen Formen mit denen der italienischen Renaissance. Auch das darf nicht auffallen. Die tektonische Bedeutung der einzelnen Kunstformen war verloren, und man erkannte die italienischen Formen nicht als das, was sie doch sind, als Ausdruck eines wesentlich andern tektonischen Systems, sondern sah sie nur als willkommene Bereicherung des schon vorhandenen Formenkreises an. Zudem erkannte man wohl auch, daß die Kosten für Ausführung eines 13 $\frac{1}{2}$  M. hohen »Gehäufes« nicht ausreichen würden, daß

man es, wenn es überhaupt vollendet werden sollte, daher in wesentlich kleineren Verhältnissen ausführen lassen müsse,



Apostel Paulus. Statuette vom Sebaldusgrabe in Nürnberg.

Das Grabmal besteht nun, wie Anfangs projectirt, aus einem Unterbau, auf welchem der silberne Sarg steht, und einem darüber erbauten, auf zwölf Pfeilern ruhenden, sehr reich durchgebildeten Baldachin von 2,57 M. Länge, 1,37 M. Breite und 4,71 M. Höhe. Der Unterbau ist an den Langseiten mit vier Reliefs, welche

Scenen aus dem Leben des heiligen Sebaldus darstellen, nämlich, wie St. Sebald einen in die Erde sinkenden Ungläubigen durch seine Fürbitte rettet, wie sein leerer Krug sich mit Wein füllt, wie St. Sebald an brennenden Eiszapfen sich erwärmt und wie er seinem blinden gastlichen Wirthe Augäpfel einsetzt. An den Schmalseiten stehen in Nischen einerseits der heilige Sebaldus mit einem Kirchenmodell in der Hand, andererseits der Meister Peter Vischer selbst, mit Schurzfell und Kappe angethan, Meißel und Hammer in der Hand, eine schlichte, aber sehr ansprechende Gestalt. Zwölf Hauptpfeiler, im Wesentlichen nach dem alten Entwurfe gebildet, sind durch Spitzbögen mit einander verbunden und tragen drei mit vielen sternförmig verbundenen Rippen versehene Gewölbe. Die Krabben der Spitzbögen haben die Form von Delphinen. Zwischen den Pfeilern befindet sich je eine sehr reich und schön ausgebildete kandelaberartige Stütze, welche Stützen bis zur Höhe des Hauptgesimses des Unterbaues reichen, dann als schlanke Säulen sich fortsetzen und in den Scheitel der Spitzbögen gehen. Ueber den Gewölben erheben sich statt der eleganten, hohen gothischen Tabernakel drei in kleinlichen architektonischen Formen reich gegliederte kuppelartige Aufbauten, für welche die romanischen Baldachine an einem Portale des Bamberger Domes die Vorbilder abgegeben. An den vier Ecken sitzen auf schlanken Säulen von Meerjungfrauen getragene Leuchter. Außerdem ist der ganze Baldachinbau mit einer Ueberfülle von Figuren aller Art versehen. Die als Basis für den ganzen Unterbau dienende Platte ruht auf zwölf großen Schnecken und an den Ecken auf vier kleinen Delphinen. Am Fusse befinden sich Löwen, allegorische Darstellungen, Gestalten des heidnischen und jüdischen Alterthums u. A. Vor den Pfeilern stehen auf besondern schlanken Säulen und unter Baldachinen die berühmten, viel copirten Statuetten der zwölf Apostel. Auf den Pfeilern, welche ohne Kapitell formlos endigen, stehen auf sehr schlanken Postamenten, die Fialen vertretend, zwölf kleinere Statuetten, gewöhnlich als Propheten bezeichnet. Der eine derselben, derjenige über dem Apostel Johannes, welcher durch seine Individualität vor den Uebrigen sich auszeichnet, ist, nach Lübke's ansprechender Vermuthung, das Portrait des Hermann Vischer. Als Endigung des Ganzen endlich ist auf der mittelften Kuppel eine verschwindend kleine Statuette des nackten Christuskindes mit der Weltkugel in der Hand angebracht. Auch die Sockel der Säulen und Kandelaber sind reich mit allerlei, zum Theil phantastischem Bildwerk, flachem und rundem, geschmückt. Zudem sind am Fusse, auf dem Gesimse des Unterbaues, auf den Baldachinen der Apostelstatuetten, auf den Kapitellen der Säulen, zwischen den Pfeilern u. s. w. eine große Menge Amoretten,<sup>5)</sup> welche übrigens in dem gothischen Entwurf auch schon angedeutet sind, theils mit musikalischen Instrumenten, theils mit allerlei Thieren spielend, in den verschiedenartigsten, zum Theil wunderlichen Stellungen angebracht. Dieser große Reichthum an decorativen Einzelheiten hat auf den ersten Blick etwas Verwirrendes.

Ein leitender Gedanke, welcher den vielen am Grabmale angebrachten größern und kleinern Figuren und Gruppen zum Theil allegorischen Inhalts zu Grunde liegt, dürfte — E. Förster, Döbner, Sighart u. A. haben sich viel bemüht ihn zu finden — kaum vorhanden sein. Diese große Fülle von Darstellungen verschiedenster Art ist charakteristisch für die Kunstweise am Anfange des 16. Jahrhunderts. Man hatte seine Freude am Schaffen selbst und strebte nach möglichstem Reichthum an künstlerischen Formen, ohne auf den geistigen Zusammen-

hang derselben Rücksicht zu nehmen. Jene Zeiten, in welchem jedes kleinste Glied am Kunstwerke eine bestimmte Beziehung zum Ganzen und zu dem Zwecke, welchem es dienen sollte, hatte, war längst vorüber. Dafür nahmen jetzt, wie das schon Sandrart richtig bemerkt hat, das Spiel der Willkür und der Phantasie und die Regellofigkeit, welche so oft zu Mißbildungen geführt hat, schon überhand.

Der ganze Bau, wie er noch heute unverfehrt dasteht, ist in seiner Gesamtkomposition gothisch und nach dem Entwurfe vom Jahre 1488 gefertigt, in den architektonischen Hauptformen jedoch wesentlich reducirt und dafür mit einer großen Menge figürlich decorativer Zusätze aus dem Formenkreise der damals soeben in der Entwicklung begriffenen deutschen Renaissance versehen.

Durch dieses Abgehen von dem ursprünglichen, einheitlich durchgeführten Plane und das Hereinziehen völlig neuer Ideen und Motive erklären sich mancherlei Unvollkommenheiten in der Composition des Ganzen, die mangelnde Uebereinstimmung des Unterbaues mit den Baldachinen — die Hauptpfeiler stehen vor den Reliefs und verdecken sie zum Theil — das schlechte Verhältniß der sehr starken, auf einen höhern Aufbau berechneten Pfeiler und des großartig angelegten Unterbau's überhaupt zu den kleinlichen Baldachinen, der mangelnde Abschluß der Hauptpfeiler, die unorganische Verbindung der Bogen mit den Pfeilern, die zwischen die Pfeiler gestellten kandelaberartigen Bildungen mit den auf ihnen ruhenden, zwecklosen und in ganz unmotivirter Weise in den Scheiteln der Spitzbögen verlaufenden schlanken Säulen, welche die Klarheit der Gliederung wesentlich beeinträchtigen, und vieles Andere. Der Unterbau hat statt der anfänglich projectirten acht Reliefs deren nur vier und zwei in Nischen stehende Statuetten erhalten. Die Reliefs sind in auffallend ungünstiger Weise so angebracht, daß sie von den starken Hauptpfeilern zum Theil verdeckt werden. Die Ecken des Unterbaues, welche man sonst doch besonders fest zu bilden pflegt, sind durch leere Nischen geschwächt. Kurz, es fehlt dem Prachtgrabe, wie es von Peter Vischer und seinen Söhnen ausgeführt worden ist, ganz im Gegensatze zum ursprünglichen Entwurfe, Einheit der Composition, organischer Zusammenhang der einzelnen Theile und Uebereinstimmung des Charakters der Detailformen.

Für diese Mängel werden wir dagegen durch einen großen Reichthum an Ideen, eine Fülle reizender Motive, besonders in den Ornamenten, den Kindergestalten und den Statuetten auf der Plinthe, welche sinnreich erdacht und mit vieler Liebe ausgeführt sind, reichlich entschädigt. Unstreitig das Schönste am ganzen Grabmal und dasjenige, was ihm seinen Weltruhm verschafft, sind aber jene schon erwähnten, berühmten 0,55 M. hohen Statuetten der zwölf Apostel voll Leben und Ausdruck, voll Charakter, Größe und idealer Würde. Sie weichen von Allem, was bis dahin in Deutschland gefertigt worden war, wesentlich ab und weisen mit Entschiedenheit auf Italien<sup>6)</sup> hin, wenngleich auch mannigfache Reminiscenzen an deutschgothische Sculpturen nicht zu verkennen sind. Die zwölf kleineren Statuetten auf den Pfeilern stehen den Aposteln, was künstlerische Conception betrifft, wohl kaum nach, sind aber mit Rücksicht auf ihren hohen Standpunkt ziemlich roh ausgeführt.

Die technische Ausführung des Grabmals befriedigt nicht ganz. Der Guß ist oft mangelhaft. Die Architekturtheile, offenbar nach Modellen aus Holz gegossen, sind ciselirt. Die figürlichen Theile dagegen, nach ausgeschmolzenen Wachs-

modellen gegossen, sind massiv und ohne Uebearbeitung geblieben. Man erkennt an ihnen noch vielfach den Strich der Modellirhölzer.

In der Ausführung des Sebaldusgrabes sind sehr deutlich mehrere Hände zu erkennen. Welche Theilung zwischen den Arbeiten des Vaters und der verschiedenen Söhne, deren Mitarbeit eine sehr bedeutende gewesen sein muß, stattgehabt hat, ist schwer zu bestimmen. Dem Hermann werden gewöhnlich die zwölf Apostel und die Reliefs, wohl auch die Propheten zugeschrieben. Die kleinen Figuren und das Ornamentale dürften von Peter d. J. sein, von welchem Neudörfer sagt, daß er besondere Lust an Historien und Poeten hatte, und von welchem Rössner's Chronik berichtet, daß er »das Meiste an dem Werke gemacht« und den Vater an Kunst übertroffen habe. Der Vater wird das Architektonische gemacht und die künstlerische und technische Leitung des Ganzen besorgt haben.

Das Sebaldusgrab war nach seiner Vollendung nicht nur zur völligen Zufriedenheit der Besteller ausgefallen, sondern gewann dem Meister Vischer auch viel Ehre, hat seinen Ruf weithin verbreitet, ihm viele Aufträge eingebracht und ihm seinen großen Namen in der Kunstgeschichte verschafft. Sandrart sagt, Vischer habe mit dem Sebaldusgrave den höchsten Gipfel des Ruhms erstiegen, und in der That gehörte Vischer's Gießhütte bald zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten Nürnbergs, so daß, wie Neudörfer berichtet, selten ein fremder Fürst oder Bischof, der Nürnberg besuchte, es unterließ, den in ganz Deutschland berühmten Meister und seine Gießhütte zu besuchen. In Folge dessen stand Vischer auch in seiner Vaterstadt in hohem Ansehen und wurde so im Jahre 1520 zu einem Genannten des großen Raths erwählt.

Während der Arbeit am Sebaldusgrave waren die Söhne Peter Vischer's allmählich herangewachsen und in dem Geschäft des Vaters mithelfend ausgebildet worden. Das Technische, d. h. das Formen und Gießen, wohl auch das Modelliren und Zeichnen, werden Alle gelernt haben, so daß sie dem Vater in stets zunehmendem Maße behilflich sein konnten. Daneben aber ist Jeder von ihnen, seiner Neigung und seinem Talente entsprechend, noch besonders ausgebildet worden. Die beiden ältesten Söhne, Hermann und Peter, scheinen vorzugsweise Künstler, Hans besonders Techniker, d. h. Erzgießer, gewesen zu sein. Die beiden Jüngsten, Jakob und Paulus, dagegen treten als unbedeutend mehr in den Hintergrund; sie dürften in der gemeinsamen Werkstatt nur mit untergeordneten Hilfsarbeiten beschäftigt worden sein. Die Arbeiten des Vaters und der einzelnen Söhne von einander zu scheiden ist im Allgemeinen sehr schwer, ja zum größten Theil unmöglich, da doch Alles nach dem Willen des Vaters gehen mußte und Einer auf den Andern von oft wesentlich bestimmendem Einflusse gewesen sein mag.

Der älteste Sohn Hermann heirathete im Jahre 1513 Ursula Magin, die älteste Tochter des nicht unvermöglichen Kaufmanns Arnold Mag, welcher ein eigenes Haus »am Sand« bewohnte, woselbst, wie mitgetheilt, auch Peter Vischer, der Vater, Anfangs gewohnt hat. Dieses Mag'sche Haus erhielt Hermann Vischer nach dem Tode seines Schwiegervaters, verkaufte es aber schon am 18. November 1513 um 424 fl. Ursula Vischerin starb, nachdem sie eine Tochter, ebenfalls Ursula geheissen, geboren hatte, schon im Jahre 1515, worauf Hermann Vischer, wie Neudörfer berichtet, »Kunst halb auf seine eigene Kosten nach Rom zog«. Aus Italien zurückgekehrt, kaufte er am 2. Januar 1516 um 757 fl. ein Haus »an der zwölf

Brüder Behaufung in St. Lorenz Pfarr« (höchstwahrscheinlich das jetzige Haus Kornmarkt 5), erfreute sich desselben aber nur kurze Zeit, denn er starb — Neudörfer sagt, er sei »Nachts unter einem Schlitten elendiglich und erbärmlich umkommen« — »in seinen besten Jahren«, 24—25 Jahre alt, im Jahre 1516. Die Vormundschaft über seine Tochter Urfula übernahmen deren Großvater, Peter Vischer der Aeltere und der mit der Familie befreundete Stadtschreiner Jakob Aman, welcher wahrscheinlich die Holzmodelle für die Vischer'sche Gießhütte lieferte. Urfula heirathete später den städtischen Baumeister Paulus Behaim und starb im Jahre 1536.

Als ganz selbständige Arbeiten des jüngeren Hermann Vischer dürften besonders zwei zu erwähnen sein, eine etwa halb-lebensgroße Statuette der Jung-



S. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Relief am Sebaldusgrave. Nürnberg.

frau Maria mit dem Kinde an einem Pfeiler nahe dem Hauptaltare der Sebalduskirche und die Gedächtnis tafel für den Probst Anton Krefs in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Die Jungfrau, auf einer kleinen, eleganten, eigenthümlich gebildeten Basis, welche mit einem reich gemusterten Teppich bedeckt ist, stehend, 0,80 M. hoch, hält auf ihrem linken Arme das Christuskind, welches die Weltkugel trägt. Sie ist durch eine reich geschmückte, gothische Krone als Himmelskönigin bezeichnet, hielt in der Rechten auch ein (jetzt fehlendes) Scepter. Ihr Kleid ist ein reich gemusterter Damast; darüber hängt ein Gürtel herab. Ihr langer faltenreicher Mantel, welcher unten von drei Engeln getragen wird, ist mit einer Borte versehen, die durch gothisches Blattwerk und Edelsteine auf's reichste geschmückt ist. Die Gestalt ist von gedrungenen Verhältnissen und ihrer ganzen Auffassung nach gothisch. Von dem Einflusse der Renaissance ist daran kaum eine Spur zu bemerken. Die Gewandung ist noch ganz in der bekannten fränkischen Art geordnet. Die Gesichter sind nicht schön, aber in hohem Grade individuell,



portraitartig und, wie auch die Hände, mit vollstem Verständniß und vieler Liebe durchgeführt. Weniger gelungen sind die nackten Körper des Christkindes und der Engel. Die mit größtem Fleiße durchgeführten Muster des Kleides, des Teppichs und der Borte des Mantels sind durch flaches Relief ausgedrückt. Der Guß, ein Meisterwerk, ist über dem WachsmodeLL ausgeführt und so vollkommen gelungen, daß man daran noch jeden Strich des Modellirholzes deutlich erkennt. An der hölzernen Console, welche schon ausgesprochene Renaissanceformen zeigt — sie ist wohl das Werk eines andern Meisters — befindet sich das Wappen des bekannten Melchior Pfünzing († 1534) als Probst von St. Sebald zu Nürnberg und St. Alban zu Mainz, aus welchem sich ergibt, daß er diese Statuette um das Jahr 1514 gestiftet hat. — Vielleicht ist sie das Meisterstück des Hermann Vischer und das Gesicht der Madonna das Portrait seiner Frau Ursula.

Die Gedächtnistafel für Anton Krefz, Probst der St. Lorenzkirche zu Nürnberg († 1513) ist an einem Pfeiler im Chor dieser Kirche dicht am Altare befestigt. Ueber ihr befindet sich unter einem reich und zierlich ausgeführten gothischen Baldachin, eine schöne lebensgroße Statue des heiligen Paulus aus Stein (vielleicht ein Werk des Adam Kraft). Diese Gedächtnistafel, »eine mörsene gedechtnus vnd gebildnus unter seinem sant Paulus Bild bey dem hohen Altar«, wie es in einer alten handschriftlichen Lebensbeschreibung des Verstorbenen heißt<sup>9)</sup>, wurde von seinen Testamentsvollstreckern Hieronymus Ebner und Hans Im Hof, bestellt und aufgerichtet und besteht aus einem 0,65 M. breiten und doppelt so hohen Relief, auf welchen in einer architektonisch ausgebildeten Nische der Probst vor einem Altare, auf welchem ein Cruzifix steht und an dessen Fuß sich ein Wappen befindet, knieend und aus einem Buche betend dargestellt ist. Der Hintergrund der Nische ist in seinem untern Theile durch einen aufgehängten, gothisch gemusterten Teppich gebildet, während das Bogenfeld darüber durch eine Muschel, deren Mitte ein Christuskopf einnimmt, ausgefüllt ist. Der Rahmen der Nische besteht aus zwei Pilastern, deren Füllungen mit sehr schönem Renaissance-Ornament in ganz flachem Relief geschmückt sind, und darauf ruhendem, in der Leibung caffettirten Rundbogen. Auf dem Bogen sind rechts und links zwei Engel, oben ein Ornament angebracht. Das Ganze ist stilvoll, mit Liebe und Verstandniß durchgebildet und hat in der Art seiner Behandlung viel Aehnlichkeit mit den Reliefs am Sebaldusgrabe. Das Teppichmuster ist wie an der Statue der Jungfrau behandelt, der vortreffliche Guß über einem WachsmodeLL ausgeführt und gar nicht ciselirt. Ausnahmsweise ist das Werk vergoldet. Unter diesem Relief befindet sich noch eine zweite, wie es scheint, ältere und wohl noch von Krefz selbst bestellte, kleine Tafel mit einer Inschrift in erhabenen gothischen Minuskeln, welche die Bedeutung der erst beschriebenen Tafel erläutert.

Vischer's zweiter Sohn, Peter, heirathete im Jahre 1516 Barbara Magin, die jüngere Schwester seiner Schwägerin Ursula. Aus dieser Ehe entstammten sechs Kinder, Barbara, Margareth, Joseph, Ursula, Martha und Anna. Peter der Jüngere scheint sich eine gewisse klassische Bildung angeeignet zu haben und bediente sich für seine Inschriften auch mit Vorliebe der lateinischen Sprache.

Zu derselben Zeit, während welcher Peter Vischer und seine Söhne mit der Ausführung des Sebaldusgrabes beschäftigt waren, wurden in derselben Gießhütte auch noch andere große Werke gefertigt. Dazu gehören außer der schon beschriebenen Tafel am Grabe des Cardinals Friedrich in Krakau zunächst zwei

der mehr als 2 Meter hohen Statuen für das überaus großartig angelegte (und erst im Jahre 1582 vollendete) Grabmal des Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck, welche Vischer 1513 goß. Die meisten der dort stehenden Statuen wurden in Mühlau bei Innsbruck und in Augsburg, wo der Hofmaler Gilg Sefflschreiber die Leitung aller Arbeiten übernommen hatte, gegossen; doch war in Augsburg 1513, d. h. nach fünf Jahren, erst eine einzige Statue fertig geworden. Deshalb wendete sich der Kaiser an Peter Vischer, von welchem er schneller bedient zu werden hoffte. Wir haben Nachricht, daß Maximilian dem Caspar Nützel, Nürnbergischem Gefandten beim schwäbischen Bunde und auf den Reichstagen im Jahre 1513, den Auftrag ertheilte, den Meister Vischer zur Eile anzutreiben und bei ihm nach dem Fortgange der Arbeiten zu sehen, worauf Nützel im Juni 1513 an den Kaiser schrieb, daß er bei Peter Vischer gewesen, ihn willig gefunden und bei ihm die fertige Form zu einem der Bilder gesehen habe, welches er in drei Wochen zu gießen gedenke, und in den Rechnungen des Nürnberger Raths finden wir, daß im Jahre 1513 dem Peter Vischer auf Rechnung des Kaisers 1000 fl. »auff 2 große messene pillder gegeben« wurden. Welche von den zu den Grabmal gehörenden achtundzwanzig überlebensgroßen Statuen nun Meister Peter gefertigt, ist nicht überliefert worden. Nach Lübke's Vermuthung sind es die Statuen des Königs Arthur von England und des Ostgothen-Königs Theoderich, welche beide mit der Jahreszahl 1513 bezeichnet, von allen übrigen Statuen in einigen wesentlichen Dingen sich unterscheiden und zu den schönsten der ganzen Folge gehören. Einzelne Nachrichten weisen darauf hin, daß Vischer auch noch später, im Jahre 1517, mit Arbeiten für des Kaisers Grabmal beschäftigt gewesen sei und daß der Rath der Stadt Nürnberg ihm im Auftrage des Kaisers noch mehrere hundert Gulden bezahlt habe. Vischer scheint 28 fl. für den Centner fertiger Arbeit erhalten zu haben. Wenn außer den schon genannten noch andere Statuen am Innsbrucker Grabmal von ihm sein sollten, so können das, nach Lübke's Ansicht, nur diejenigen des Herzogs Leopold von Oesterreich und der Stadthalterin Margaretha, Tochter des Kaisers, sein.

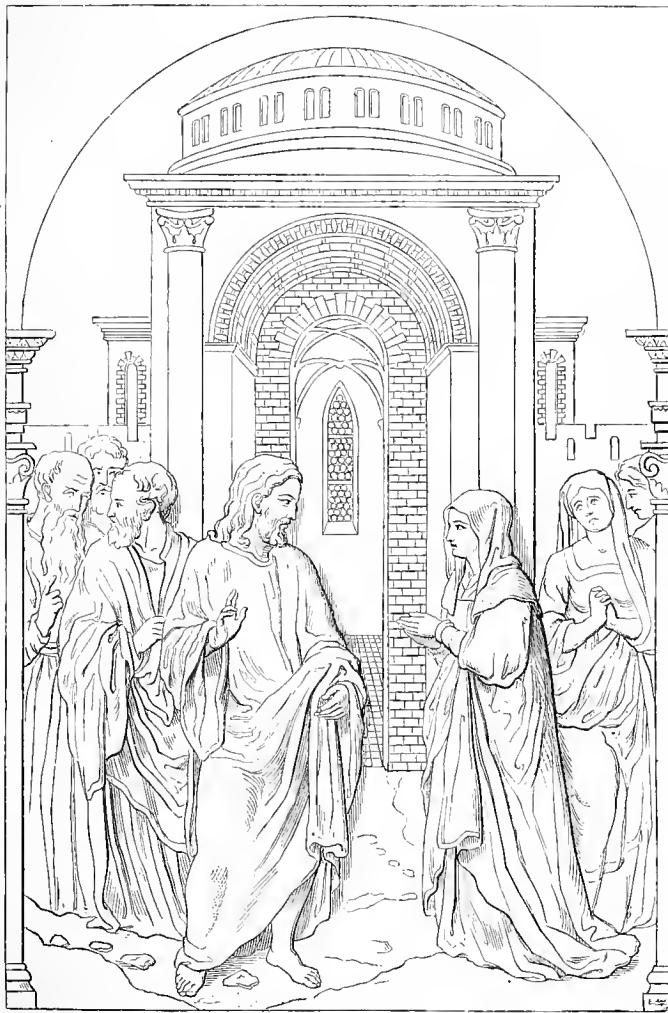
Um das Jahr 1513 bestellten die Brüder Ulrich, Georg und Jakob Fugger in Augsburg, die Begründer des großen Reichthums und der Macht dieses berühmten Geschlechts, bei Vischer, der damals schon der berühmteste und wohl auch der beste Erzgießer in Deutschland war, ein großes Prachtgitter von Messing, welches zum Abschluß der von den Fugger an der Westseite der St. Annakirche zu Augsburg in den Jahren 1510—1512 in prächtigster Weise, im italienischen Geschmacke, mit einem Kostenaufwande von angeblich mehr als 160,000 fl. für sich und ihre Nachkommen erbauten Grabkapelle dienen sollte. Solche Schranken aus Messing zum Abschlusse des Chors oder einer Kapelle vom Hauptschiffe der Kirche waren in Italien nicht selten. Auf eine derselben mögen die Besteller den Peter Vischer als Vorbild verwiesen haben, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Hermann Vischer gerade mit Rücksicht auf diesen großen Auftrag nach Italien ging, um daselbst Studien dafür zu machen, und daß ein Entwurf zu diesem Gitter in rein italienischem Stil mit zu den vielen »künstlichen Dingen« gehörte, welche er »aufgerissen und gemacht« hatte und welche seinem Vater so wohl gefielen.

An diesem Fugger'schen Gitter, dem größten Werke der Vischer'schen Gießhütte, hat Peter Vischer während der letzten Jahre seines Lebens mit seinen

Söhnen mit aller Liebe fleißig gearbeitet. Als er es nahezu vollendet hatte, inzwischen aber auch der letzte der Besteller, Jacob Fugger, im Jahre 1525 gestorben war, entstanden zwischen den Erben der Fugger und Peter Vischer Mißverständnisse und Streit, indem die Fugger behaupteten, das Gitter sei nicht so ausgeführt worden, wie es bestellt. Dieser Streit war noch nicht beendet, als auch Vischer starb. Seine Erben und die Erben der dreigenannten Fugger verglichen sich endlich am 2. August 1529 dahin, daß die Fugger auf die an den alten Peter Vischer schon bezahlte Summe von 1437 fl. rheinisch 11 Schilling 8 Heller und auch auf das Gitter verzichteten, die Erben Vischers mit dem Gitter also nach ihrem Belieben schalten konnten, ohne daß die eine oder die andere Partei irgend welche Ansprüche erheben konnte. Da das Ganze 156 Ctr. 77 Pf. wog, hatte Vischer 9 fl. pro Ctr., d. h. noch nicht die Hälfte des muthmaßlich bedungenen Preises dafür erhalten. Dieses Gitter wurde später von Hans Vischer vollendet und ergänzt. Eine nähere Besprechung desselben folgt daher weiter unten.

Um das Jahr 1520, also gleichzeitig mit dem Fugger'schen Gitter, entstand auch die Grabplatte der Familie Wigerinck, in der Marienkirche zu Lübeck. Auf derselben ist in ganz flachem Relief eine architektonisch reich ausgebildete, oben muschelförmig gestaltete Nische dargestellt, in welcher, an Stelle einer sonst üblichen bildlichen Darstellung, das Familienwappen des Verstorbenen in großem Maßstabe angebracht ist. Dieses Wappen führt unter Anderem drei Ringe, eine Hindeutung auf den Namen Wigerinck. Auf dem Wappenschild ruht ein Helm, von dem üblichen Blattornament umgeben, und darüber sind als Kleinod zwei gekreuzte Morgensterne (eine Art Streitkolben), um welche sich ein Ring schlingt, angebracht. Diese Nische ist zunächst von kanellirten Säulen mit (unter sich verschiedenen) korinthischen Kapitellen, auf welchen sich ein kleiner Oberbau erhebt, umgeben. Auf den Säulen stehen kleine Knaben, welche Posaunen blasen. An den sehr langen Posaunen sind auffallend große, wild bewegte Fahnen befestigt, welche den ganzen Raum über den Muscheln einnehmen. Nische und Säulenstellung werden wieder von einer Pilafterstellung mit Archivolten umgeben. Alles in ganz flachem Relief und perspectivisch vortrefflich behandelt. Die Flächen der Pilafter und der Archivolten sind mit einem einfachen, sehr schönen Blattornament versehen. Diese ganze Architektur steht auf einem Unterbau, an welchem in einer halbkreisförmigen Nische der Kampf zweier Meer-Centauren dargestellt ist. Auf dem Unterbau, unter dem großen Wappen, sind zwei sich gegenseitig anbellende Hunde verschiedener Rassen, eine Erinnerung an die Bestien der gothischen Architektur, angebracht. Um diese Darstellung zieht sich der Rand mit folgender, in großen lateinischen Lettern ausgeführten Inschrift: »Anno dñi. MDXVIII mēsis aprilis XXIII obiit Gothard Wigerinck civis Lybeck. Orate p. eo« und an den Ecken befinden sich vier große, die Breite des Schriftandes weit überragende Kreise mit je einem Wappen, umgeben von Inschriften, von denen drei besagen, daß Anna Wigerinck in den Jahren 1497, 1510 und 1511 gestorben sei. Die Inschrift des vierten Wappens ist mit Ausnahme des Anfangs »An. MD« nicht ausgeführt. Gothard Wigerinck war am Anfang des 16. Jahrhunderts in Lübeck ein hochangesehener Mann, ein reicher Kaufmann, welcher mit Nürnberg in lebhafter Handelsverbindung stand. Er scheint viermal verheirathet gewesen zu sein und drei seiner Frauen müssen auffallender Weise denselben Taufnamen Anna geführt haben. Seine zweite Frau († 14. Januar 1510) war eine

Tochter des Rathsherrn Hermann Claholt. Welchen Familien die drei anderen Frauen angehörten, konnte bis jetzt nicht ermittelt werden, da die betreffenden Wappen nicht bekannt sind. Die letzte Frau, welche ihren Mann überlebte, scheint das Denkmal bestellt zu haben; ihr Name und Todestag ist später nicht mehr eingemeißelt worden.



Epitaph der Frau Margaretha Tucherin. Dom zu Regensburg.

Diese Grabplatte, angeblich ohne jede Künstlerbezeichnung, gehört zu den schönsten Arbeiten, welche aus Vischer's Gießhütte hervorgegangen sind. Sie zeigt schon entschieden den ausgebildeten Stil der deutschen Frührenaissance, d. h. sie hat Formen, welche auf dem Studium der italienischen Renaissance beruhen, jedoch in eigenthümlicher, echt deutscher Weise umgebildet sind und noch Anklänge an die Gothik verrathen. Der Formenkreis ist derselbe wie jener des Fugger'schen Gitters. Die Platte ist offenbar eine Arbeit des jün-

geren Peter Vischer, welcher dabei die italienischen Studien seines Bruders Hermann verwerthete und seiner Luft an Bildung von Einzelheiten freien Lauf liefs. In technischer Beziehung ist sie vortrefflich ausgeführt, auch besonders sorgfältig ciselirt; sie besteht aus fünf mit einander vernieteten Stücken.

Bald nach dem Jahre 1521 dürfte die Gedenktafel des Henning Goden gefertigt sein, eines ausgezeichneten Rechtsgelehrten, welcher im Jahre 1502 aus Erfurt, wo er Domherr war, nach Wittenberg als Professor an die neugegründete Universität und Probst der Schlofskirche berufen wurde und in Wittenberg 1521 gestorben ist. Sie befindet sich an der Wand hinter dem Altare der dortigen Schlofskirche und eine getreue, ohne Zweifel gleichzeitige Wiederholung derselben an der Wand im nördlichen Seitenschiffe des Doms zu Erfurt. Es ist eine 1,37 M. hohe, 0,95 M. breite Tafel, auf welcher in nicht zu hohem Relief die Krönung Mariä durch Gott Vater und Christus in der im Mittelalter typischen Weise dargestellt ist. Beide sitzen in majestätischer Haltung auf Wolken, Gott Vater mit Krone und Reichsapfel, Christus mit Dornenkrone und Scepter versehen. Sie halten eine Krone über der in demüthiger Stellung zwischen ihnen knieenden Maria; über der Scene schwebt eine Taube, das Symbol des heiligen Geistes. Unten links kniet der Verstorbene in kleinerem Mafstabe gebildet, in Domherrentracht in anbetender Stellung. Hinter ihm steht eine jugendliche Gestalt mit einem Kelche, welche ihm auf die Schulter klopft. Vor ihm sein Wappen und ein Spruchband, darauf die Worte »Ave Regina celor.« zu lesen sind. Links und rechts in Wolken mehrere Engel. Das Bildwerk ist oben halbkreisförmig abgeschlossen. In den Zwickeln befinden sich die üblichen Engel, hier auf musikalischen Instrumenten (Violine und Guitarre) spielend. Im obern Theile der perspectivisch dargestellten und mit einfachen Renaissance-Ornamenten geschmückten Leibung der Bildnische ist ein breites Schriftband mit folgenden Versen in lateinischen erhabenen Majuskeln angebracht:

Ad sumum regina thronum defertur in altum  
Angelica prelata choris cui festus et ipse  
Filius occurens matrem super ethera ponit.

Unter dem Bildwerke befindet sich die in vertieften sehr sauber geschnittenen, lateinischen Lettern ausgeführte Widmungsinchrift, welche lautet: »Henningo Goden Havelbergensi jureconsultorum suae aetatis facile principi huius ecclesie praeposito, ac beatae Mariae Erphurdiensis scholastico canonicoque, extrema aetate sed florentibus honoribus anno Christi MDXXI. XII. Cal. Februarij varii hic vita functo sepultoque Matthias Meyer jureconsultus Hildeshemensis et praenominatae Erphurdiensis ecclesiarum canonicus eius ultimae voluntatis primarius executor patrono optime merito gratitudinis ergo f. c.« Die Inschrift auf dem Erfurter Exemplar hat einige, durch den andern Ort der Aufstellung bedingte Abänderungen. Die Composition ist sehr schön, von klarer Anordnung und in den Maßen trefflich abgewogen. Die künstlerische Durchführung des stilvoll behandelten Reliefs ist im Allgemeinen gut; die Bewegungen sind ausdrucksvoll und wahr; die Madonna ist von anmuthigen Formen. In den Gewandfalten herrscht eine gewisse Grofsartigkeit. Manche Einzelheiten, wie z. B. die Engel in den Wolken, sind jedoch recht roh. Guß und Ciselirung sind sehr gut. Die Ränder der Gewänder der Madonna und

die Struktur und Glorien der Hauptpersonen sind sauber gravirt. Die Patina ist sehr schön. Wie sich aus der Inschrift ergibt wurden beide Tafeln in Folge letztwilliger Bestimmung des Verstorbenen durch seinen Testamentsvollstrecker, den rechtskundigen Hildesheimer Domherrn Matthias Meyer, bestellt.

Gleichzeitig mit der Wigerinck'schen Grabplatte oder nur wenig später entstanden zwei kleine, nach Gröfse, Anordnung und Ausführung einander sehr ähnliche Gedächtnistafeln, welche sich in ihren Formen eng an jene anschließen und offenbar ebenfalls selbständige Arbeiten des jüngeren Peter sind, nämlich das Epitaph der Frau Margaretha Tucherin im linken Seitenschiffe des Doms zu Regensburg und das Epitaph des Eissen'schen Ehepaares in der Egidienkirche zu Nürnberg. Beide bestehen aus einer figürlichen Darstellung in flachem Relief mit architektonischer Umrahmung in ausgebildetem, sehr edlem italienischem Renaissancestile und einer darunter befindlichen Inschrift. Das Motiv des Ganzen ist offenbar einem italienischen Bauwerk entnommen (die um das Jahr 1510 hergestellten Fenster des Palastes der Cancelleria zu Rom sind sehr ähnlich) und wohl nach einer von Hermann Vischer aus Italien mitgebrachten Zeichnung gefertigt.

Auf dem ersten, dem Regensburger Epitaph ist die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus in einem symmetrisch componirten, stilvoll behandelten und sehr sorgfältig durchgeführten Relief dargestellt. Den Hintergrund bildet ein Rundtempel in Renaissanceformen in perspektivischer Darstellung, eine Andeutung des Grabes, in welchem Lazarus liegt. Die Einfassung des Reliefs bilden korinthische Pilafter, deren Füllungen mit schönem Ornament in ganz flachem Relief geschmückt sind, und ein darauf ruhender ebenso geschmückter Rundbogen; der Raum außerhalb dieser Bogenstellung ist mit einfachem eingravirten Ornament geschmückt und mit einem einfachen Krönungsgefimfe versehen. Außerdem befinden sich innerhalb desselben, in den obern Zwickeln, noch die Wappen der Familien Tucher und Im Hof. Das Feld mit der Inschrift ist architektonisch als Sockel für die obere Bogenstellung behandelt. Die Inschrift lautet: Anno domini 1521. Am XI. tag des Monat Januarij starb die Erbar vnd Tugenthafft Frau Margareth Mertin Tucherin von Nürnberg. Hie begraben. Der Gott genedig sey Amen.

Jr all die mit andacht hie für gett  
Sprecht für die gestorben eyr gepett«

(Martin Tucher [† 1528] war, hämischer Verläumdung wegen, mit seiner jungen Frau von Nürnberg nach Regensburg übergesiedelt.) Auf dem Relief befindet sich unten links die Künstlerbezeichnung, nämlich das Monogramm des Meisters

† zwischen den Buchstaben P. V. und daneben »nornberge«.

Das Nürnberger Relief, dem vorigen ganz ähnlich, jedoch von mehr gedrückten Verhältnissen, im Ganzen 1,33 M. hoch 0,90 M. breit, enthält eine ebenfalls sehr glücklich componirte Darstellung des soeben vom Kreuze abgenommenen Leichnams Christi. Neben dem Leichnam kniet Maria, hinter ihm stehen und knien Johannes, Nicodemus, Joseph von Arimathia und einige Frauen. Im Hintergrunde Landschaft. Oben in den Bogenzwickeln zwischen gravirten Ornamenten zwei Medaillons mit antiken männlichen Köpfen, wie deren ähnliche auch an dem Unterbau des Sebaldusgrabes sich finden. Ihre Bedeutung an dieser Stelle ist nicht

einzufehen; wahrscheinlich sind sie nur decorative Füllung des Raumes. Unten, neben den Pilastern, sind ein Mann und eine Frau dargestellt, welche durch die unter ihnen angebrachten Wappen als den Familien Eiffen und Beheim angehörig bezeichnet sind. Näheres über dieselben ist nicht bekannt. Sie sind offenbar die Stifter dieses Reliefs. Auf dem Unterbau befindet sich folgende Inschrift:

»Aspice mortalis pro te fit hostis talis  
Moritur salvator machina plangit orbis  
Vespere deponitur e cruce morte devicta  
Excipit plangendu triftis dolentq. mater.«

Die künstlerische Ausführung beider Epitaphien ist vorzüglich; auch Guß und Ciselirung sind sehr gut. Die Bronze ist mit schöner Patina versehen. Das letztbeschriebene Relief hat an der Oberfläche eine Anzahl kleiner Löcher, sogenannte Sandlöcher, welche so tief sind, daß sie durch die Ciselirung nicht beseitigt werden konnten.

An diese Epitaphien schließt sich eine in der Hauptform sehr ähnliche und daher wohl ebenfalls vom jüngeren Peter Vischer gearbeitete Tafel in der Haydecker Kapelle der Klosterkirche zu Heilsbronn. Sie besteht wieder aus einer Inschrifttafel, auf welcher sich zwei Pilaster mit darauf ruhenden Rundbogen erheben. Pilaster und Bogen sind in ähnlicher Weise wie bei den beiden oben beschriebenen Epitaphien mit einem Ornament in ganz flachem Relief geschmückt. In dem Felde befindet sich das Wappen der Familie Haydeck, deren Glieder in dieser Kapelle begraben sind. Die Inschrift lautet: »Das ist ein sunderliche capel der Edeln vnd Wolgeboren Herrn zu heideck dy in der ersten Stiffung vnd erhebung dies Klosters löblich mitwürker vnd woltetter gewest der auch vil allhie begrabē ligen. got wol ine vñ Iren nachkumē genedig vn Barmhertzig sein:«

Eine eigenthümliche Gruppe unter den Werken der Vischer'schen Gießhütte bilden einige meist kleinere Arbeiten, welche direct auf italienischen Vorbildern beruhen und, zum Theil wenigstens, nicht auf Bestellung und für einen bestimmten Zweck gearbeitet, sondern nur aus der Freude an der Arbeit selbst hervorgegangen zu sein scheinen.

Dazu gehören zunächst zwei kleine, fast gleich große (0,15 M. hoch 0,12 M. breit) Flachreliefs, welche beide dieselbe Scene, nämlich Orpheus und Eurydice in sehr ähnlicher Composition und Durchführung darstellen. Das erste derselben befindet sich in der Sammlung Gustav Dreifuß zu Paris. Auf der linken Seite des Täfelchens ist Eurydice, völlig nackt, nur mit einem ganz leichten, im Winde flatternden Schleier versehen, auf der rechten Seite Orpheus, ebenfalls völlig unbekleidet, Geige und Bogen in den Händen haltend, vorwärts schreitend, jedoch nach Eurydice sich zurückwendend, dargestellt. Beide Gestalten stehen in entschiedenem Gegensatz. Der Mann ist groß, kräftig, muskulös, sogar ein wenig eckig in den Formen; das Weib klein, weich und voll in den Formen und schön in den Conturen. Hinter der Eurydice sind, als Andeutung des Ausgangs der Unterwelt, hohe Felsen angebracht. Oben rechts befindet sich ein Künstler-Monogramm, zwei auf eine Nadel gespießte Fische. Guß und Ciselirung des in flachem Relief stilvoll behandelten Täfelchens sind vortrefflich.

Das zweite Relief, früher in der Sammlung des Generalpostmeisters von

Nagler, jetzt im königl. Museum zu Berlin, ist sehr ähnlich nach Anordnung und Behandlung. Zur Rechten schreitet Orpheus, ganz nackt, die Geige spielend, vorwärts, das Gesicht nach seiner hinter ihm stehenden Gemahlin hinwendend,



Bogenschütz. Statuette im Rathhause zu Nürnberg.


deren Körperformen nur von einem leichten Schleier verhüllt sind. Neben ihr brechen die Flammen der Unterwelt hervor. Ueber den Figuren befindet sich eine aus zwei lateinischen Distichen bestehende Inschrift in kleinen, erhabenen Buchstaben. Darunter dasselbe Monogramm wie vorher.



An diese beiden Arbeiten schlossen sich zunächst zwei kleine, als Seitenstücke zu einander componirte Gruppen, jedesmal ein völlig nacktes Weib neben einem mit ihr auf einer gemeinfamen Basis stehenden Gefäße (vielleicht für Tinte bestimmt) darstellend.

Das Gefäß der ersten Gruppe, im Ganzen 0,16 M. hoch, ist unten und oben quadratisch und in eigenthümlicher, fast krySTALLINISCHER Weise so gebildet, daß sein Bauch von acht Fünfecken umschlossen ist. Es ruht auf vier Löwentatzen und ist durch einen reich profilirten Deckel gekrönt. Die fünfeckigen Seiten sind theils durch Blattwerk, theils durch Köpfe im Profil, Alles in ganz flachem Relief, geschmückt. Auch die obern Kanten sind mit Blättern, welche oben und unten volutenartig sich aufrollen, belegt. Die daneben stehende weibliche Figur von schöner Gesammtform steht auf dem linken Beine, während das rechte, etwas erhobene Bein auf einem Tottenkopfe ruht. Die linke Hand liegt auf dem Gefäße; der rechte Arm ist sprechend erhoben, der Kopf mit einem niedrigen Helm von antiker Form mit Flügeln bedeckt. Unter demselben hängen zu beiden Seiten des Halses zwei lange Haarflechten herab. Vor der Figur auf der Basis liegt ein Täfelchen von antiker Form mit den bekannten Ohren, welches die Inschrift: »Vitam non mortem recogita« trägt. Hinter der Figur liegt eine mit einem Medusenhaupte geschmückte Keule. Auf der Vase befindet sich das vorher beschriebene Monogramm des Künstlers. Der Guß scheint vortrefflich zu sein.

Die Vase der zweiten Gruppe, im Ganzen 0,19 M. hoch, ist viel einfacher, hat die Form einer bauchigen Amphora mit einfachem, ausgebogenen Rande und ist in der Mitte mit einer Reihe kleiner Rosetten, oben am Halbe mit einem Kranze gezackter Blätter geschmückt. Die neben diesem Gefäße stehende, ebenfalls völlig nackte, weibliche Figur ist weniger bewegt als jene der zuerst beschriebenen Gruppe, und viel ruhiger und einfacher in ihren Conturen. Die linke Hand liegt auf dem Rande des Gefäßes, der rechte Arm ist energisch nach oben weisend erhoben. Der Kopf mit glatt anliegendem Haar ist ohne Bedeckung. Vor der Gestalt liegt ein Tottenkopf; hinter ihr ein Schwert und ein kleiner runder Schild. An die Vase ist ein kleines viereckiges Täfelchen angelehnt, welches wieder die Inschrift »Vitam non mortem recogita« trägt. Darunter dasselbe Künstlermonogramm wie vorher und die Buchstaben P. V. Unter der Basis sind

die Jahreszahl 1525 und das Monogramm  eingravirt <sup>10)</sup>. Die Oberfläche der ganzen Gruppe ist etwas rauh und trägt Spuren ehemaliger Vergoldung.

Beide Figuren machen den Eindruck als wären sie mit besonderer Liebe durchgeführte Actstudien, welche erst später mit Beiwerk versehen wurden. Die Bedeutung dieser Gruppen — der Grundgedanke ist bei beiden offenbar derselbe — ist nicht klar. Jedenfalls sind es allegorische Darstellungen, wie es scheint mit Hinblick auf den Tod; vielleicht beruhen sie auf einer mißverstandenen antiken Ueberlieferung, welche der Meister nach seiner Weise sich zurecht gelegt hat.

Die zweite Gruppe befand sich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in der Silberrad'schen Sammlung zu Nürnberg. Gegenwärtig sind beide Eigenthum des Herrn Fortnum zu Stanmore Hill in England.

Die Darstellung und Behandlung der menschlichen Figur in allen vier zuletzt beschriebenen Werken zeugt von völligem Verständniß und hohem Schönheitsgefühl. Die Gestalten sind lebendig und wahr und zugleich in gewissem Grade ideal;

alles ist echt künstlerisch. Der Geist der italienischen Renaissance ist in ihnen in eigenthümlicher Weise mit dem deutschen Geiste verbunden. Die weiblichen Gestalten, insbesondere jene des zuerst beschriebenen Reliefs, zeigen auffallende Aehnlichkeit mit gewissen Gestalten Albrecht Dürer's auf seinen ältesten Kupferstichen. Das dürfte seinen Grund darin haben, daß Dürer und Vischer aus derselben Quelle geschöpft haben. Und diese, beiden Künstlern gemeinsame Quelle sind höchst wahrscheinlich die Zeichnungen des venezianischen, längere Zeit in Nürnberg lebenden Künstlers Jacopo de' Barbari, in Deutschland Jacob Walch genannt, dessen Einfluß auf Dürer M. Thausing eingehend nachgewiesen hat.


Endlich gehört zu dieser Gruppe von Bronzegüssen auch noch die 0,77 M. hohe Statuette eines Bogenschützen (Apollo), früher auf der Burg, dann im Landauer Brüderhause, jetzt in der Gemäldegalerie auf dem Rathhause zu Nürnberg. Sie stellt einen gänzlich unbekleideten, nur mit einem Bogen und einem gefüllten Köcher versehenen Jüngling dar, welcher, lebhaft vorwärts schreitend, seinen Bogen gespannt hat und soeben im Begriffe steht, einen Pfeil abzuschießen. Diese Gestalt ist äußerst lebendig in der Bewegung und elegant in der Stellung und erinnert im Ganzen, ohne daß die Einzelheiten stimmen, sehr an die berühmte Statue des Apollo im Belvedere des Vatican zu Rom. Die Durchbildung der Einzelheiten zeugt von Verstandniß und Geschick. Der Guß ist gut, die Ciselirung auf allen Seiten mit Liebe durchgeführt. Diese Statue aber ist eine, bis in alle Einzelheiten getreue Copie nach einer Figur des Kupferstichs »Apoll und Diana« auch »le soleil et la lune« genannt, (Bartsch Nr. 16) des venezianischen »Meisters mit dem Caduceus«, Jacopo de' Barbari. Selbst die auffallend schlanken, an Magerkeit streifenden Verhältnisse, welche die Figuren des Jacopo charakterisiren, finden sich an dieser Statuette wieder. Der Unterschied zwischen Kupferstich und Statuette besteht nur darin, daß der Blick des Apollo in dem Kupferstiche nach unten, nach der Diana hin, in der Statuette dagegen geradeaus gerichtet ist, daß die Finger der rechten Hand in beiden Darstellungen nicht völlig gleich gelegt sind und daß bei der Statuette das den Köcher haltende Band um die Brust fehlt. Zu dieser Statuette gehört noch ein später, wie die Inschrift angiebt, im Jahre 1532, also doch wohl von Hans Vischer gefertigtes Postament, von welchem weiter unten die Rede sein soll.

Da nun die Statuette des Bogenschützen als Copie nach Jacopo nachgewiesen werden konnte und die oben beschriebenen zwei Reliefs ebenfalls in der Art dieses Meisters sind — ein feinfühligler Kunstfreund <sup>11)</sup> in Paris hielt das Pariser Relief, dessen Monogramm er für einen Caduceus anfaß, sogar für eine plastische Arbeit des Meisters Jacopo — so dürfen wir wohl annehmen, daß sie sämmtlich nach Zeichnungen dieses venezianischen Künstlers gefertigt sind. Da überdies, mit Ausnahme des von dem Künstler unvollendet hinterlassenen Bogenschützen, alle diese Werke mit demselben Künstlermonogramm versehen sind, einem Zeichen, welches sonst auf Arbeiten der Vischer'schen Gießhütte gar nicht vorkommt, so ergeben sich alle diese Arbeiten als Werke des jüngern Peter Vischer, von welchem Neudörfer berichtet, daß er »seine Luft hatte an Historien und Poeten zu lesen.« Zudem trägt, wie erwähnt, eins dieser Werke noch das

Monogramm †, welches oben als wahrscheinlich diesem Sohne Vischer's angehörend erkannt worden ist.

Schließlich müssen wir die Hand dieses jüngeren Peter Vischer wohl auch noch in einer 0,42 M. breiten 0,35 M. hohen Handzeichnung in der Goethe'schen Kunstsammlung zu Weimar erkennen.

Da das Blatt sehr schwer zugänglich ist und es auch nicht gestattet wurde, eine Photographie darnach zu nehmen, so bleibt die Beschreibung Ch. Schüchardt's, deren Genauigkeit Ruland bestätigt, maßgebend. Derselbe sagt: Aus einem Thore im Grunde zwischen Wolken tritt Christus mit der Siegesfahne in der Hand; rechts davon, nach vorn, steht Luther als kräftiger junger Mann mit einem über den Schultern hängenden Schilde, auf dessen Rande steht »Scutum fidei«. Luther faßt mit der Linken die Rechte einer an beiden Händen gefesselten weiblichen Figur »Conscientia« und deutet mit seiner ausgestreckten Rechten auf den in Wolken erscheinenden Christus, während er das Gesicht nach ihr zurückwendet. Zwischen Luther und dem gefesselten Gewissen steht ein Knabe »Juventus«, der beide Händchen verlangend nach Luther ausstreckt. Hinter der Frau schreitet ein Mann her mit einem Dreiflügel über der Schulter »Plebs«. Ganz rechts etwas zurück sieht man einen brennenden, zum Theil schon eingestürzten Palaß »Sedes apostolica romana«, aus welchem drei weibliche Figuren »Superbia, Luxuria und Avaritia« fliehen; vor demselben liegt, rücklings gestürzt, der geharnischte Papst, dem die Tiara vom Haupte gefallen ist, über einer vierten weiblichen Figur »Confessio«. Auf einem zerbrochenen Schilde neben ihm steht: »Decreta Pontificum«. Auf der andern Seite links von Christus sieht man eine Gruppe von drei Frauen, Fides, Charitas und Spes, von welchen die erstere auf eine andere Gruppe ganz links vorn deutet, eine männliche auf einem antiken Sessel vor einem antiken Gebäude sitzende Gestalt in goldenem Brustharnisch, das Schwert in den Schoofs gelehnt, mit der Linken die Weltkugel auf dem Schenkel haltend »Iustitia«, der eine weibliche Figur eine Binde über die Augen hält, zugleich den Kopf an ihr Ohr neigend. Diese letzte Gruppe befindet sich vor einem thurmähnlichen Gebäude, dessen hohes Portal von zwei korinthischen Säulen eingefast ist, welche einen schmalen Fries tragen, worauf die Inschrift »Petr. Vish. facieb.« in kräftigen großen

lateinischen Buchstaben und das Monogramm  angebracht sind. In der Mitte ganz vorn findet sich die Jahreszahl M.D.XXIII. und darunter ein anderes Monogramm, welches aus den Buchstaben P. und P. (Petrus Piscator) zusammenge setzt ist. Das Ganze ist mit fester Hand, mit sicherem Verständniß, in kräftigen Umrissen mit der Feder gezeichnet und leicht mit Wasserfarben colorirt. Ausdruck und Charakter sind einfach und wahr; die Gestalten, besonders die Frauen sind schön und anmuthig in ihren Bewegungen. Die Anordnung ist ebenfalls gut und klar. Sämmtliche Gestalten mit Ausnahme der Gerechtigkeit, des Papstes und Christi sind unbekleidet. Die angegebenen lateinischen Beischriften stehen über jeder Figur. Diese Zeichnung stimmt also ganz zu dem Ausspruch Neudörfer's über den jüngern Peter Vischer, daß er »viel schöner Poeterei aufriß und mit Farben absetzt.« Das Monogramm ist dasselbe wie auf den vorher beschriebenen größeren Werken der Hütte, sowie auf einer der kleineren aus Liebhaberei gefertigten Arbeiten.

Im Jahre 1522 starb Margaretha, die dritte Frau des alten Peter Vischer und wurde auf dem Rochuskirchhofe vor dem Spittlerthor begraben. Für ihr

Grab fertigte er ein einfaches, aus einer nur sehr dürftig ornamentirten kleinen Bronzetafel bestehendes Epitaph, welches auf dem Grabstein befestigt wurde und dessen Inschrift lautete: »Die Erbar Frau Margret Peter Vischers des eltern eeliche hauffrau ist vřchidě jm jar 1522 am 20tag julij.«

Ähnliche Tafeln, welche auf den Kirchhöfen von Nürnberg und Umgebung unendlich häufig sind, mag Peter Vischer noch viele gegossen haben. Doch lassen sie sich nur schwer aus der Zahl der übrigen herausfinden.

Als der Kurfürst, Cardinal Albrecht II. Erzbischof von Mainz und Magdeburg, der Amtsnachfolger des oben erwähnten Erzbischofs Ernst, im Jahre 1522 gelegentlich des Reichstages längere Zeit in Nürnberg sich aufhielt, bestellte er bei Peter Vischer ein Epitaph für sich selbst und liefs im Jahre 1523 den Meister durch Caspar Nützel bitten, dafs er seinen Sohn zu ihm, dem Kurfürsten, abfende, um mit demselben über Anfertigung noch anderer Arbeiten zu verhandeln.

Dieses Epitaph des Cardinals Albrecht befindet sich jetzt in der Südwand im Chor der Stiftskirche der hh. Petrus und Alexander zu Aschaffenburg, wo der Cardinal in späteren Jahren, nachdem Magdeburg und Halle zur Lehre Luther's übergegangen waren, mit Vorliebe residirte, und besteht aus einem lebensgrofsen, sehr sorgfältig in hohem Relief gearbeiteten, ganz von vorn gesehenen Bildniß des Cardinals in vollem Ornate, Kreuz- und Bischofs-Stab in den Händen haltend. Sein Haupt ruht auf einem Kissen und über dem unteren Theile seines Körpers liegt, wahrscheinlich auf besonderes Verlangen des Bestellers angebracht, sehr ungewöhnlich und unschön eine grofse Tafel mit einer langen Inschrift, welche den Namen, die Titel, das Todesjahr 1545, das Alter von 55 Jahren und die Regierungszeit von 31 Jahren des Cardinals angiebt. Darunter die Bezeichnung: »Op·M. Petri Fischers Norimberge 1525«, welche durch die Art ihrer Abfassung auf den Einflufs und die Mitarbeiter-schaft von Peter Vischer dem Sohn hinweist. Das Bild des Cardinals ist von einem breiten Rahmen umgeben, welcher mit zehn, auf des Fürsten Abstammung und Wirken sich beziehenden Wappen, vier auf jeder Seite und je eins oben und unten, und dazwischen sehr schönem Blatt-Ornament im Renaissance-Stil geschmückt ist. Ueber dem obersten Wappen ist ein Cardinalshut, in der üblichen Weise ornamental behandelt, angebracht. Das ganze Epitaph, aus mehreren Stücken bestehend, ist ohne Rand 2,10 M. hoch, 0,80 M. breit, trefflich gegossen, sauber ciselirt und noch wohl erhalten. Doch ist der Cardinal nicht hier sondern im Dom zu Mainz bestattet, wofelbst sich ein zweites Denkmal und fein, ebenfalls bei seinen Lebzeiten im Jahre 1540 gefertigter Grabstein aus rothem Marmor befinden.

Mit diesem Denkmale in enger Verbindung steht das, als Seitenstück dazu gearbeitete, gleich grofse und ganz ähnlich behandelte Epitaph, welches sich, dem Erfteren gerade gegenüber, in der Nordwand des Chors derselben Kirche befindet. Es enthält eine fast lebensgrofse Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Christuskinde, auf dem Halbmonde in einer Strahlenglorie stehend, in ziemlich hohem Relief. Der Faltenwurf der Madonna ist von grofsartiger Einfachheit und Schönheit. Auch diese Tafel ist mit einem 0,15 M. breiten Rahmen mit schönen Renaissance-Ornamenten umgeben, auf welchem zwölf Wappenschilder mit Darstellung des Schweifstuches der heiligen Veronika, der Passionswerkzeuge Christi, der durchbohrten Hände und Füfse Christi, eines verwundeten Herzens etc. und ein bis jetzt nicht erklärtes Wappen mit Körben und Krügen angebracht

find. Dieses Epitaph hat keine inschriftliche Angabe, wessen Andenken es gewidmet ist, doch ergibt sich aus der Aehnlichkeit desselben mit dem des Cardinals Albrecht, aus dem Orte der Aufstellung, sowie aus den auf den Wappenschildern dargestellten Emblemen, welche sich auch an dem später zu beschreibenden, angeblichen Grabmale der heiligen Margaretha wiederfinden, daß es dem Andenken an Margaretha Riedingerin, die vertraute, früh verstorbene Freundin des Cardinals gewidmet ist. Diese Tafel ist bezeichnet: »Johannes Vischer Noric. faciebat. MDXXX«, ist also erst nach des alten Vischer's Tode vollendet worden, ohne Zweifel aber zum grössten Theile noch während seines Lebens und unter seiner Aufsicht gefertigt.

Einige Jahre nach Vollendung des Epitaphs für Cardinal Albrecht, während welcher Zeit in der Vischer'schen Gießhütte fleißig an dem Fugger'schen Gitter gearbeitet wurde, entstand das Grabmal Friedrich's III., des Weisen, Kurfürsten von Sachsen († 1525) an der Wand neben dem Altare in der Schloßkirche zu Wittenberg, welches sein Bruder und Nachfolger, Johann der Beständige, in Folge einer in dem Testamente des Ersteren vom Jahre 1517 ausgesprochenen Bestimmung ausführen ließ. Da der Verstorbene ein Bruder des Erzbischofs Ernst von Magdeburg und überdies gelegentlich seiner Pilgerschaft nach Jerusalem im Jahre 1493 auch in Nürnberg gewesen war, dort vielleicht auch Vischer selbst besucht haben mag, lag es für ihn nahe, sein Grabmal bei Peter Vischer zu bestellen.

Der Kurfürst ist lebensgroß (1,75 M. hoch) in vollem Schmucke seiner Würde, in langem faltenreichen Mantel mit Hermelinkragen, den Kurlut auf dem Haupte, das große Reichsſchwert mit beiden Händen haltend, ganz von vorn gesehen dargestellt. Er steht in einer Nische, deren Hintergrund mit einem eingravirten gothischen Muster versehen ist, umrahmt von zwei schlanken Säulchen mit edlen korinthischen Capitellen, auf welchen ein ornamentirter Bogen ruht. Diese Bogen-Architektur ist wieder umrahmt von zwei korinthischen Pilastrern, deren Flächen mit schönem Renaissance-Arabesken-Ornament versehen sind, und auf welchen Architrav, Fries und Gesimse ruhen; der Fries ist mit Blatt- und Ranken-Ornament geschmückt. In den Zwickeln zwischen Bogen, Pilastrern und Architrav sind fabelhafte Meerthiere, welche in Laubwerk auslaufen und den dreieckigen Raum geschickt ausfüllen, angebracht. Pilastrer, Säulen und Statue stehen auf einem gemeinfamen, architektonisch gegliederten Postamente; dies ist ebenfalls mit einem schönen Figurenfries, — Kinder spielen mit Stieren, welche in Ranken-Ornament auslaufen — geschmückt. Oben in der Mitte, vor dem Scheitel des Bogens und vor dem Gebälk ist das große Hauswappen des Kurfürsten, gekrönt von drei Helmen. Ueber dem Ganzen erhebt sich ein kleiner, ebenfalls ornamentirter Aufbau; auf demselben sitzen zwei Engel und halten einen Lorbeerkranz, in welchem der Wahlpruch des Kurfürsten: »Verbum domini manet in aeternum«, angebracht ist. Zu beiden Seiten der Pilastrer befinden sich auf glatten Streifen, nur durch ein kleines Gesimse bekrönt, je acht (zusammen also sechzehn) Wappen, welche die Ahnen des Verstorbenen bezeichnen. Ganz unten ist die Inschrift: »Opus M. Petri Fischers Norimbergensis año 1527.« eingravirt. Das ganze Denkmal ohne den Aufsatz ist 2,64 M. hoch, 2,05 M. breit. Die Gesamtanordnung, welche sich den vorbeschriebenen kleineren Epitaphien in Regensburg und Nürnberg anschließt, ist sinnvoll und schön, die Statue selbst sehr einfach und würdig, ja großartig. Die Durchbildung des Ganzen zeigt Verstandniß und Geschick.

Der aus mehreren kleineren Stücken bestehende Guß ist sehr gut und die ganze Oberfläche eisfirt. Shadow konnte an einzelnen Stellen noch die Meißelschläge erkennen. Auch dieses Denkmal weist durch seine Composition, seine ornamentale Durchbildung und die Art der Abfassung der Inschrift mit Entschiedenheit auf die Autorschaft des jüngeren Peter Vischer hin, welcher etwa seit dem Jahre 1520 in der Vischer'schen Gießhütte alle größeren Werke concipirt und deren Modelle für den Guß gefertigt zu haben scheint. Daß es bei dem Letzteren geschehen, wird außerdem durch Peter Vischer, den Vater, selbst noch urkundlich bezeugt. — Neben diesem Epitaph befindet sich eine große aus drei Theilen zusammengesetzte, nur wenig ornamentirte Bronzetafel mit einer langen, angeblich von Melanchthon verfaßten, poetischen Inschrift, deren Buchstaben erhaben auf vertieftem Grunde stehen. Außerdem ist auch auf dem Grabe selbst noch eine aus 4 Stücken zusammengesetzte, 3,0 M. hohe, 1,43 M. breite Metalltafel mit einer poetischen Inschrift und dem großen reich ornamentirten, in kräftigen Linien sehr schön gezeichneten Wappen des Kurfürsten angebracht.

Eine der letzten Arbeiten, welche vor dem Ableben des alten Peter Vischer in seiner Gießhütte ausgeführt wurden, war ein Epitaph für die Herzogin Helena, Tochter des Kurfürsten Philipp von der Pfalz, zweiten Gemahlin des Herzogs Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg. Sie starb am 4. August 1524 und wurde in der Heilighluts-Kapelle hinter dem Hochaltare des Doms zu Schwerin begraben. Bald darauf gab ihr Gemahl, ein reicher Fürst, dem Kaufmanne Albrecht Bogen in Nürnberg den Auftrag, »bei dem Meister Vischer in Nürnberg einen kupfernen Leichenstein zu bedingen.« Vischer erhielt die dazu nöthige Wappenzeichnung. Weil dabei aber »etwas geirrt worden«, sandte der Herzog am 11. August 1526 an Albrecht Bogen »die rechte Visirung der Wappen«, welche auf dem Leichenstein »etwas erhaben« dargestellt werden sollten und wies ihn an, dem Meister die verlangten 50 fl. Vorschuß zu geben. Ende des Jahres 1527 war das Epitaph vollendet, wurde von dem Besteller aber nicht sogleich in Empfang genommen, weshalb am 25. Januar 1529 einer der Söhne, doch wohl Hans, im Namen des am 7. Januar 1529 verstorbenen alten Peter Vischer, wahrscheinlich aus Veranlassung der vorzunehmenden Erbschaftstheilung, an den Herzog schrieb, ihm sein Befremden darüber ausdrückte, daß dieser »die gegoffene Arbeit, welche schon ein Jahr lang zugerichtet bereit liege, nicht fordern und fortführen« lasse und ihn bat, sie abholen zu lassen und ihm »Geld zu schicken, da ihm große Kosten darauf gegangen seien«. Endlich wurde das Epitaph vom Besteller in Empfang genommen und zwischen den beiden östlichen Pfeilern des Doms, dem Grabe der Verstorbenen gegenüber aufgerichtet. In der neuesten Zeit ist es jedoch nach dem südlichen Seitenschiffe versetzt worden.

Die ganze Platte, etwas über 2 M. hoch und 1½ M. breit, besteht aus fünf Stücken, welche zusammenge Nietet sind, nämlich einem Mitteltheil mit dem großen Wappen der Verstorbenen und vier Randstücken. Auf der mittelften Platte, 1½ M. hoch, 1 M. breit, ist das vereinigte Mecklenburgisch-Pfälzische Wappen, umgeben von reichem Blattornament, gehalten von dem pfälzischen Löwen und dem wendischen Greifen, gekrönt von einem Helm, auf welchem der pfälzische Löwe zwischen zwei Hörnern, einer Hindeutung auf das Wappen der Grafschaft Schwerin, sich befindet. Das Feld ist oben durch ein Laubgewinde halbkreisförmig abgeschlossen. In den beiden Zwickeln sind Meer-Centauren, welche in

Laubwerk auslaufen, augenscheinlich dieselben, welche auf dem Grabmal Kurfürst Friedrich's des Weifen zu Wittenberg sich finden, dargestellt. Auf den beiden seitlichen Rändern sind links und rechts je vier Wappen, diejenigen der Ahnen der Verstorbenen, und zwar links die Wappen von Ahnen mütterlicher Seite, nämlich Bayern, Oesterreich, Sachsen und nochmals Oesterreich, rechts von Ahnen väterlicher Seite, nämlich Pfalz, Savoyen, nochmals Savoyen und Burgund, angebracht, während den oberen und unteren Theil des Randes einfach umrahmte Inschrifttafeln einnehmen. Die obere Inschrift in deutscher Sprache mit deutschen Buchstaben, die Letztern erhaben auf vertieftem Grunde, giebt Titel und Todestag der Verstorbenen an und schließt mit der Bitte: »Der selen der Almechtige gott gennedig vnd Barmhertzig sein wolle«. Die untere Inschrift, deren Tafel von zwei kleinen Genien gehalten wird, enthält eine in lateinischer Sprache abgefaßte und durch lateinische, vertieft eingegrabene Buchstaben dargestellte, poetische Inschrift (in Hexametern und Pentametern) in welcher die Verstorbene sprechend eingeführt ist. Der Verfasser dieser Inschrift ist der herzogliche Rath Nicolaus Marschalcus Thurius, dessen von des Herzogs eigener Hand schon im Jahre 1524 genehmigtes Concept im Staatsarchiv zu Schwerin noch vorhanden ist.

Das Epitaph ist technisch vortrefflich ausgeführt, gut gegossen, sauber ciselirt; die einzelnen Felder der Wappenschilder sind mit schönem Damast in Gravirung versehen, das Ganze künstlerisch jedoch sehr unbedeutend. Es ist eben nur eine Ansammlung von Wappen, dasjenige der Verstorbenen, umgeben von denen ihrer Ahnen; die Composition ist sehr schwach, die einzelnen Wappen und die zwischen ihnen angebrachten Ornamente nur ganz lose, durchaus unorganisch mit einander verbunden, eigentlich nur nebeneinander gestellt. Es macht den Eindruck, als wäre Meister Vischer vom Besteller im Preise sehr gedrückt worden und habe deshalb, um die Modellkosten zu ersparen, Modelle von Ornamenten, wie er sie gerade vorrätig hatte, verwendet; diese Ornamente scheinen meistens vom Fugger'schen Gitter entnommen zu sein. Die Wappen freilich mußten natürlich neu modellirt werden. Vielleicht tragen auch eine längere Krankheit und der darauf erfolgte Tod der beiden Peter Vischer, Vater und Sohn, wovon sogleich gesprochen werden soll, die Schuld, daß dieses Werk der Vischer'schen Gießhütte nicht auf gleicher Höhe wie die übrigen steht.

Zum Schlusse möge auch noch einiger nicht mehr nachweisbarer, also wahrscheinlich verlорner Werke gedacht werden.

Vischer soll den Unterbau für die Behälter der Reliquien der unschuldigen Kinder, welche hinter dem Hauptaltare des Doms zu Mainz aufgestellt waren, gefertigt haben. Leider ist er weder im Original, noch in Abbildung erhalten. Nach einer Notiz<sup>12)</sup> in Bourdon »Epitaphia«, Handschrift im Besitze des Mainzer Domkapitels, waren drei (wohl ältere, aus dem 12. Jahrhundert stammende) Kästchen (cistae) mit diesen Reliquien »super oblongum repositorium aeneum quatuor aeniis columnis falcitum in loco bene elevato expositae«. Es war also eine ganz ähnliche Anordnung, wie bei dem später zu erwähnenden Sarge der Margaretha Riedingerin in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. — Auch ruhte der Baldachin über dem Altare im Westchore auf vier messingenen Säulen, welche Cardinal Albrecht anfertigen ließ und welche daher wahrscheinlich ebenfalls wohl aus Vischer's Werkstatt hervorgegangen sein dürften.

Beide Gußwerke wurden theils im Jahre 1801 »der Festungsartillerie überlassen«, theils später an einen Händler verkauft.

Endlich sei einer, jetzt ebenfalls nicht mehr nachweisbaren Statue des heiligen Martinus, Schutzpatrons des Erzstifts Mainz, mit dem Wappen des Erzbischofs von Mainz, Cardinals Albrecht, gedacht, welche, nach Neudörfer's Bericht, der alte Peter Vischer für einen von dem Nürnberger Meister Hieronymus Gertner für das (alte, später gänzlich neugebaute) Schloß zu Aschaffenburg gefertigten »gewaltigen springenden Brunnen« gemacht hatte.

Als der alte Peter Vischer sein siebenzigstes Lebensjahr erreicht hatte, schwach wurde und fühlte, daß sein Ende nahe, wünschte er, daß sein Sohn Peter, welcher, wie gezeigt, während der letzten Jahre schon die eigentliche Seele der Gießhütte gewesen, aber, weil er sein Gewerbe nicht »selbständig« betrieben hatte, einfach Gefelle geblieben war, das Meisterrecht erwerben möchte, um nach des Vaters Tode das Geschäft übernehmen und in alter Weise fortführen zu können. Daher forderte Peter Vischer, der Sohn, im Jahre 1527 das Meisterrecht und wies auf das von ihm gefertigte Grabmal des Kurfürsten Friedrich's des Weisen als Meisterstück hin, welches auf Befehl des Raths von den geschwornen Meistern nach einigem Zögern — weil es nicht in vorschriftsmäßiger Ordnung gemacht worden war — am 22. Mai 1527 als Meisterstück auch angenommen wurde. — Doch wurde die Absicht des Vaters nicht erreicht, denn dieser jüngere Peter starb schon im Jahre 1528 und wurde in dem Vischer'schen Familiengrabe auf dem St. Rochuskirchhofe zu Nürnberg begraben. Der greise, tiefbetrübte Vater ließ zu seinem Andenken noch ein zweites Bronze-Epitaph (welches doch wohl Hans Vischer fertigte) auf dem Grabstein befestigen. Dasselbe zeigt zwei Wappenschilde, in deren Ersterem das Monogramm<sup>13)</sup> des jüngern Peter Vischer (die beiden Fische auf der Harpune), in deren Anderm eine Hausmarke (wohl diejenige der Familie Mag) sich befindet und dazwischen des Verstorbenen Wahlspruch: »Vitam, non mortem recogita«, welchen, wie oben erwähnt, man auch auf einigen seiner Arbeiten liest. — Seine Wittve heirathete bald darauf den Goldschmied Georg Schott.

Kurz nachher, am 7. Januar 1529, starb, ungefähr 73 Jahre alt, auch der alte Peter Vischer und wurde in dem Grabe seiner Frau, Margaretha, und seiner Söhne auf dem Rochuskirchhof, dessen Stein er selbst schon mit zwei einfachen Epitaphien zum Andenken an Gattin und Sohn versehen hatte, begraben.





Peter Vischer war, wie Neudörfer erzählt, gegen Jedermann freundlich im Gespräch, bescheiden und unablässig bestrebt, in seiner Kunst sich zu vervollkommen. — Das einzige Portrait, welches wir von ihm besitzen, ist die, doch wohl von seinem Sohne Hermann gefertigte, sehr charakteristische, berühmte Statuette am Fusse des Sebaldus-Grabes, welche ihn darstellt, «wie er täglich in seiner Gießhütte umgangen und gearbeitet».

Die definitive Erbschaftstheilung fand nach verschiedenen Vorverhandlungen am 3. August 1530 statt. Es erschienen dabei die Brüder Hans und Jacob Vischer — Paulus Vischer, Bürger zu Mainz, war schon vorher abgefunden worden — deren Schwester Margaretha Ringler, dann Vischer's Enkelin Ursula Behaim und der Vormund der sechs unmündigen Kinder des jüngern Peter Vischer und bezeugten, daß sie Alle ihr Erbtheil erhalten haben und sich ihrer gegenseitigen Verpflichtungen los und ledig fagen. Ausgenommen von der Theilung und für später noch vorbehalten war nur das später zu beschreibende Grabmal der Kurfürsten (Johann Cicero und Joachim I.) von Brandenburg, welches noch nicht bezahlt, wohl auch noch nicht vollendet war und noch in der Hütte stand.

Die Gießhütte selbst erbte eigentlich Paulus Vischer, verkaufte sie jedoch schon am 17. December 1529 an seinen Bruder Hans.

Hans Vischer, genannt der Gießer, der dritte Sohn des alten Peter Vischer, welcher mit Kunigunde Schweikerin verheirathet war und einen Sohn, Jorg, hatte, führte das Geschäft des Vaters unter seinem eigenen Namen selbständig fort. Er blieb im Besitz der väterlichen Gießhütte am Katharinen-Graben und wurde am 11. Januar 1529 an Stelle seines Vaters zum Gassenhauptmann erwählt.

Natürlich vollendete Hans zunächst die bei seinem Vater bestellten Arbeiten, an welchen er auch schon vorher einen wesentlichen Theil selbständig gefertigt haben mochte, und schrieb daher mit vollem Rechte seinen Namen Johannes Vischer, oder H. V. darauf. Es geschah nicht aus Künstlerstolz, um mit diesen Arbeiten sich zu brüsten, sondern aus rein geschäftlichem Interesse, um sich bei seinen Gönnern für fernere Aufträge zu empfehlen und seinen Namen bekannt zu machen.

Zu diesen Arbeiten, die er selbständig vollendete, gehörte vor Allem das schon beschriebene, vom Cardinal Albrecht bestellte große Relief mit Darstellung der Mutter Gottes auf dem Halbmonde, in Aschaffenburg und das Doppel-Denkmal der Kurfürsten von Brandenburg, Johann Cicero († 1499) und seines Sohnes Joachim I. († 1535), jetzt im Dom zu Berlin, welche beide die Jahreszahl 1530 tragen.

Das Letztere nimmt nicht nur unter den Arbeiten der Vischer'schen Gießhütte, sondern unter den Grabmälern überhaupt eine eigenthümliche Stellung ein. Die Entstehungsgeschichte desselben ist, trotz der darüber vorhandenen Urkunden, nicht ganz klar<sup>14)</sup> und demgemäß seine Erklärung auch nicht ganz sicher. Am wahrscheinlichsten ist der Sachverhalt folgender: Kurfürst Joachim I. hatte, vor dem Jahre 1524, wahrscheinlich durch Vermittlung des Lorenz Vilani, bei Peter Vischer eine Grabplatte für sich selbst bestellt. Diese Platte, mit seinem Bilde in ganzer Figur von vorn gesehen, scheint im Wesentlichen fertig gewesen

zu sein, als der Kurfürst im Jahre 1524 persönlich zum Reichstag nach Nürnberg kam, daselbst mit seinem Bruder, dem Kurfürsten Albrecht von Mainz, zusammen traf und mit demselben verabredete, ihrem Vater Johann Cicero auf gemeinschaftliche Kosten ein Denkmal fertigen zu lassen. Sie besuchten die Gießhütte Peter Vischer's und besprachen mit dem Meister persönlich diese Angelegenheit. Kurfürst Joachim wünschte nun sein Grabmal mit demjenigen seines Vaters als ein in der von ihm wenige Jahre vorher zum Begräbniß für sich und seine Familie bestimmten Klosterkirche Lehnin aufzustellendes Doppeldenkmal vereinigt zu haben. Es mußten zu dem Zwecke mit seiner schon vorhandenen Grabplatte einige Veränderungen vorgenommen werden. Peter Vischer fertigte selbst, oder liefs durch einen seiner Söhne zwei seine Ideen und Vorschläge darstellende Zeichnungen (»zwue Visfirung auff bapier«) fertigen, welche der Kurfürst dann mit sich nahm und deren eine Peter Vischer mittelst Schreiben am Georgi-Abend des Jahres 1524 (welches im königlichen Archiv zu Berlin noch vorhanden ist) zurück erbat, weil ihm »die Form und Stellung der Tafel aus der Acht gekommen«. In demselben Schreiben versprach Vischer auch, sich sogleich an die Arbeit zu machen und dieselbe sobald als möglich zu vollenden. Als Abschlagszahlung auf seine Arbeit erhielt Vischer, laut noch vorhandener Quittung, durch die Handelsgesellschaft Lorenz Vilani und Thomas Lapi noch im Jahre 1524 200 fl. Die Vollendung des Grabmals zog sich jedoch, da Vischer gleichzeitig auch noch die Grabmäler für den Cardinal Albrecht und den Kurfürsten Friedrich den Weisen von Sachsen auszuführen hatte, lange hin, so daß der alte Meister starb, bevor diese Arbeit fertig war. Erst Hans Vischer vollendete sie im Jahre 1530 und setzte dann auch seinen Namen darauf.

Das Denkmal, im Ganzen 2,80 M. lang, 1,50 M. breit und 1,10 M. hoch, besteht aus zwei Grabplatten mit den Bildern der beiden genannten Kurfürsten, über einander, von welchen die untere in gleicher Höhe mit dem Fußboden, die obere von 6 je 0,55 M. hohen, reich geschmückten Pilastrn mit korinthischen Capitellen, vor welchen eben so viele Löwen sitzen, getragen, erhöht liegt.

Auf der untern Platte, 2,75 M. lang, 1,40 M. breit, ist in ganz flachem Relief das Bild des Kurfürsten Joachim I. in langem Gewande mit Hermelinkragen und Kurhut versehen, ein großes Schwert in der Linken, das Reichscepter in der Rechten, ganz von vorn gesehen, auf einem niedrigen, architektonisch ausgebildeten Postamente stehend, dargestellt. Die Figur ist sehr einfach behandelt aber durchweg schlicht, natürlich und mit künstlerischem Gefühl. Das ganz flache Relief ist auch im Gesicht meisterhaft durchgeführt; nur Haare und Augen sind sehr scharf eiselirt. Auch die Hände sind mit Verstandniß behandelt. Der Faltenwurf ist höchst einfach, aber von künstlerischer Haltung; bewunderungswürdig ist die perspectivische Behandlung des zurückgeschlagenen Aermels. Vor den Füßen des Kurfürsten steht der brandenburgische Wappenschild. Rings um das Bild läuft eine Hohlkehle als Rand, welche in den beiden obern Ecken nach Art der gothischen Nasen zu Eck-Ornamenten sich einzieht. In den äußersten Ecken hinter diesen Nasen sind zwei Portraitmedaillons, wahrscheinlich die Eltern des Verstorbenen darstellend, angebracht. Rings um diese Platte zieht sich ein ganz glatter Fries, welcher an den vier Ecken und in der Mitte der Langseiten blattartig sich erweitert. Ungewöhnlicher Weise trägt er keine Inschrift. Wahrscheinlich sollte dieselbe erst nach dem Tode des Dargestellten eingegraben werden, was dann

aber unterblieben ist. Am Fußende der Platte ist auf deren Dicke die Inschrift: »Johannes Vischer Noric. facieb. 1530« eingegraben.

Die obere Platte ist viel reicher ausgebildet und hat in ihrer Form Aehnlichkeit mit einem Sarkophagdeckel. Auf derselben ist theils stehend, theils liegend — der Kopf ruht auf einem reichgemusterten Kissen — die lebensgroße Gestalt des Kurfürsten Johann Cicero von ganz ähnlicher Anordnung wie auf der untern Platte, jedoch in hohem Relief dargestellt. Der Kurfürst steht auf einem niedrigen, architektonisch ausgebildeten und mit Renaissance-Ornamenten geschmückten Postamente in voller Rüstung, langem, reich gemusterten Gewande, ohne Aermel, mit Hermelinkragen und Kurlhut versehen. In der Linken hält er ein großes Schwert, in der Rechten das Reichscepter. Auf dem abfallenden Rande der Platte befindet sich, rundum laufend, in zwei Zeilen übereinander, folgende Inschrift in erhabenen deutschen Buchstaben:



Fries am Fugger'schen Gitter.

»Anno domini MCCCCLXXXIX Am Mittwoch nach der heiligen drei König tag Ist gestorben der Durchleuchtigst Hochgeborene Fürst und herr. herr Johans Marggraff Zu Bräundenburg Des Heiligen Römischen Reichs Ertzcammerer vnnd Churfürst Zu Stettin Pommern Der Cassuben vnnd Wenden Hertzog Burggraff Zu Nürnberg vnnd Fürst Zu Rügenn Ein vater Herrn Albrechts Cardinals u Ertzbischoffs Zu Meynttz vnnd Magdeburg ecc. vnnd herrn Joachims des Namens des ersten gebrueder Marggrauen Zu Brandenburg beyder Churfürsten: Dem Gott gennedig vnd Barmhertzig fey. Amen.«

Rings um diese Inschrift zieht sich eine große Hohlkehle, in welcher zehn Wappenschilder, drei auf jeder Langseite, oben und unten je zwei, angebracht sind. Diese Schilder enthalten am Kopfende ein Scepter, als Zeichen der Erzkämmererwürde, und den märkischen Adler, am Fußende die Wappen von Hohenzollern und Rügen, rechts die Wappen von Stettin, Pommern und Cassuben, links diejenigen des Herzogthums der Wenden des Burggrafen von Nürnberg und einen leeren Schild.

Die technische Ausführung dieses Denkmals ist sehr tüchtig. Der Guß ist gut, dünn, sauber ciselirt und hat jetzt eine schöne Patina. Das ganze Werk besteht aus vielen, nicht zu großen Stücken, welche durch eiserne Schienen und Anker mit Schrauben und Muttern zusammengehalten werden. Die untere Platte bilden fünf Stücke. Der Grund ist aus vier gleichen Theilen, deren Fugen mitten durch die Länge und Breite derselben gehen, zusammengesetzt, und auf demselben ist das Relief als fünftes Stück befestigt. Die obere Platte besteht aus einem Stück; doch sind die rechte Hand so wie Scepter und

Schwert besonders gegossen. Der Rahmen der oberen Platte besteht aus vier Theilen, welche an den Ecken zusammenstoßen. Die Fugen sind durch eiförmige Knöpfe und Delphinköpfe, welche in Blattwerk ausgehen, verdeckt. Die Wappenschilder sind besonders angesetzt. Die Pfeiler und Löwen bestehen natürlich ebenfalls aus je einzelnen Stücken. Die ornamentalen Füllungen sind nach nur zwei Modellen, die Löwen nach vier Modellen gegossen. Die Schweife der Letzteren sind ebenfalls eingesetzt; die Buchstaben der Inschrift geschnitten; die Ornamente von Kissen und Mantel in das Modell, die Textur des Hermelinkragens in den Bronzegufs gravirt.

Das Denkmal wurde nach seiner Vollendung in der Klosterkirche zu Lehnin aufgestellt. Diese Kirche war nämlich die alte Begräbnisstätte der Markgrafen von Brandenburg aus dem Hause Ballenstädt und wurde durch eine Urkunde des Kurfürsten Joachim I. vom Jahre 1515 ausdrücklich zum Erbbegräbnis seiner



Fries am Fugger'schen Gitter.

Familie bestimmt. Nachdem Kurfürst Joachim II. jedoch, nach seinem 1539 erfolgten Uebertritte zum Protestantismus, im Jahre 1542 das Kloster Lehnin nebst vielen andern Klöstern aufgehoben hatte, ließ er drei Jahre später die Leichen seines Vaters und Großvaters nach Berlin in die neu erbaute Familiengruft, in der im Jahre 1536 zu einem Dom erhobenen ehemaligen Dominicanerkirche bringen, woselbst denn auch ihr ehernes Grabmal unter Leitung des Stückgießers, Zeughauptmanns Dietrich aus Burgund (welcher deshalb von einigen Schriftstellern irrtümlich als Verfertiger desselben angegeben worden ist) versetzt und im hohen Chore der Kirche aufgestellt wurde. Nachdem König Friedrich II. dann in der Mitte des 18. Jahrhunderts einen neuen Dom in Berlin gebaut hatte, ließ er die Leichen seiner Ahnen und mit ihnen auch das beschriebene Denkmal dahin überführen. Hier stand es ursprünglich dicht vor dem Altare; seit der im Jahre 1817 erfolgten Versetzung des Altars hat es nun aber neben dem Nordeingange seinen Platz gefunden.

Laut Inschrift im Jahre 1532 fertigte Hans Vischer zu der von seinem verstorbenen Bruder Peter nach einem Kupferstiche von Jacopo de' Barbari modellirten Statuette eines Bogenschützen das Postament, welches diese Statuette, die bis dahin vermuthlich keine Bestimmung hatte und nun verworther werden sollte, als Aufsatz für einen Brunnen erkennen läßt. Auch zu diesem Postamente ist eine sehr schöne (mit der Feder gezeichnete und leicht colorirte) Originalzeichnung vom Jahre 1531, jetzt im Besitz des Herrn William Mitchel in London, noch erhalten. Den Verfertiger derselben kennen wir leider nicht. An den vier Ecken des Postaments sitzen auf wasserspeienden Delphinen geflügelte Knaben, welche je einen Apfel in der Hand halten. Leider wurde der Untersatz (an seiner weitesten Ausladung 0,76 M. messend und 0,38 M. hoch) nicht genau nach dieser Zeichnung ausgeführt;

sie mochte den Bestellern — wahrscheinlich die Nürnberger Schützengemeinschaft, denn die Statuette stand lange Zeit im Herren-Schießgraben, südlich vom innern Lauferthor — nicht reich genug gewesen sein. Wenigstens ist der Untersatz in der Ausführung reicher gegliedert, als in der Zeichnung. Auch sind demselben in wenig organischer Weise allerlei Ornamente, Palmenblätter, Löwenklauen, Muscheln, Schnecken, Eidechsen etc., besonders aber große Muscheln und Masken angefügt. Ebenso trägt die Oberfläche der Plinthe mehrere Schnecken und Eidechsen; außerdem ein Täfelchen mit der Inschrift:

MCCCCC  
XXXII

Die künstlerische Ausführung ist ziemlich roh, ja plump und ungeschickt.

Zu den noch beim alten Peter Vischer bestellten, aber erst von Hans Vischer ausgeführten Arbeiten gehört wohl auch der sehr opulent ausgestattete Leuchter in der Wenzel-Kapelle des Doms zu Prag. Auf einem 0,55 M. hohen, runden, mit Fuß- und Krönungs-Gefimse versehenen Sockel, an welchem drei schildhaltende Löwen sitzen und drei kleine Knaben auf Delphinen — wie es scheint eine Wiederholung der Gruppe an dem eben beschriebenen Sockel des Bogenschützen — reiten, erhebt sich ein 1,30 M. hoher kuppelartiger Baldachin, auf drei reich geschmückten, korinthischen Säulen ruhend, die durch Bogen mit einander verbunden sind. An den nach außen gezogenen Scheiteln der Bogen sind Cherubim-Köpfe, auf dem Rücken derselben, statt der Krabben, ornamental behandelt Delphine angebracht. Das Dach der Kuppel ist schuppenartig (Schindeln) gebildet. Auf dem Scheitel der Kuppel ruht ein großer, etwa 0,60 M. hoher Leuchter zur Aufnahme einer Kerze, welcher, nach seinen Formen zu urtheilen, jedoch eine spätere Ergänzung (von 1671) zu sein scheint. Die kleinen Kerzenhalter mit Köpfen sind über den Capitellen der Säulen angebracht. Das Ganze ist in ausgebildetem Renaissance-Stil gehalten, hat jedoch noch Anklänge an die Gothik. Unter dem Baldachin steht eine fast lebensgroße Statue des heiligen Wenzel, in Rüstung, mit Mantel und Herzogshut versehen, in der Linken einen Schild, in der Rechten eine Fahne haltend. Neben ihm stehen zwei Knaben. Am oberen Rande des Sockel-Gefimses befindet sich folgende Inschrift:

Anno dñi 1532 Presidētib' Procopio Zaborka Matheo Ludwik De  
zeletaw: Joanne Praziakatq' Laurentio Wolowatyž Hoc candelabrum  
finitas Brascator' majoris civitat' Pragē huic sacro loco dicavit: ob  
memoriam liberationis templi hujus seti: eorum industria e manu hostium  
erepti: Laus deo:»,

welche über Zeit und Veranlassung der Entstehung dieses Werkes genügende Auskunft ertheilt. Später hat man an der Vorderseite des Sockels einen wappenartigen Schild befestigt, auf welchem sich folgende Inschrift befindet:

»Ao MCDXX eccliam hanc metrop: praedones zisciani incipientes deruere  
a polentariis et braxatoribus antiq: urb: Prag: depulsi et ecclia con-  
servata est in cujus memoria: honori deo et patrono suo S: Wencesl.  
hanc imaginem Ao MDXXXII octoviratus eiusdem urbis posuit. Ao  
MDCLXXI idem octoviratus reparari et renovari fecit.«

Das in Holz geschnitzte Original-Modell für den Fuß der Wenzel-Statue ist noch wohl erhalten und befindet sich jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Bald darauf fertigte Hans Vischer auf Bestellung des Kurfürsten Johann Friedrich das, ebenfalls in der Schloßkirche zu Wittenberg aufgestellte, Grabmal des Kurfürsten Johann I. des Beständigen († 1532), als Seitenstück zu dem oben beschriebenen Denkmal Friedrich's des Weisen. Die Portrait-Figur des Verstorbenen ist ganz ähnlich, wie an dem Grabmal seines Bruders, nur etwas nach der Seite gewendet und lebendiger bewegt, offenbar eine Verbesserung; die architektonische Umrahmung aber ist, mit Ausnahme der Ornamentirung, dieselbe geblieben. In dem Kranze oben liest man denselben oben angegebenen Spruch und die Jahreszahl 1534. Am untersten Rande des Epitaphs sind die Buchstaben H. V. (welche man fälschlich Hermann Vischer gedeutet hat) und das Monogramm

**V** eingegraben. Auch neben diesem Denkmal befinden sich zwei große Bronze-Tafeln mit Wappen und Inschriften, ähnlich den oben beschriebenen. Das Denkmal wiegt, laut einer Notiz in den kurfürstlichen Kammerrechnungen vom Jahre 1534 (doch wohl incl. der Schrifttafeln), 47 Ctr. 53 Pfd. und kostete, 18 fl. pro Ctr. gerechnet, 855 fl. 10 Gr. 6 Pf., wovon der Meister 400 fl. schon vorher, wahrscheinlich zum Theil schon bei der Bestellung, erhalten hatte. Dazu kamen aber noch 12 fl. 14 Gr. 8 Pf. für Fuhrlohn und andere Kosten, 8 fl. Reisekosten und Zehrung für den Meister, der das Denkmal selbst in Wittenberg aufstellte und 10 fl. Verehrung (Trinkgeld) für ihn, ein Beweis, daß man mit seiner Arbeit sehr wohl zufrieden war. Im Ganzen kostete das Denkmal 915 fl. 4 Gr. 2 Pf. In der Quittung unterschrieb der Meister sich »Hans Vischer, Rothgießser, Bürger zu Nürnberg«.

Etwas später gab Vischer ein Epitaph für den Domherrn Georg v. Bibra in Bamberg († 1536), konnte von ihm aber keine Bezahlung dafür erhalten. Nachdem der Besteller gestorben war, stellte Vischer durch den Rath an den Bischof Weigand v. Bamberg das Ersuchen, die Testamentsvollstrecker des Domherrn v. Bibra zur Bezahlung der rückständigen 20 fl. anzuhalten. Ob Vischer das Geld dann erhalten hat, wissen wir nicht. Dieses Epitaph, in der Sepultur neben dem Dome noch erhalten, besteht aus einer etwa 1 M. breiten und nicht ganz doppelt so hohen Tafel, auf welcher das Wappen des Verstorbenen in einer architektonischen Umrahmung dargestellt ist. Der Wappenschild, darauf ein Biber, ist von Helm und Krone bekrönt und von dem üblichen Blatt-Ornament umgeben. Das Kleinod ist der offene Flug, auf welchem sich die Schild-Figur wiederholt. Die architektonische Umrahmung wird durch zwei Pilaster, auf welchen ein Bogen ruht und außerdem noch zwei balusterartig gebildete korinthische Säulen, welche jedoch nichts tragen — vielleicht fehlt der Aufsatz — gebildet. Pilaster und Säulen ruhen auf einem einfach gegliederten Unterbau, darauf rechts und links zwei Wappen, doch wohl den Ahnen des Verstorbenen angehörend, in deren Mitte die Inschrift:

Anno domini MCCCCXXXVI Quarto Octob. obiit venerabilis vir  
dominus Georgius De Bibra Canonicus Senior custos et Cellarius hujus  
Ecclesiae cujus anima vivat deo

angebracht ist.

Ein eigenthümliches Werk ist das Grabmal der heiligen Margaretha, früher im Mittelschiffe, jetzt im südlichen Seitenschiffe der Stiftskirche der heiligen Petrus und Alexander zu Aschaffenburg. Dasselbe besteht aus einem auf vier im Grundriss quadratischen Pfeilern ruhenden Baldachin von regelrechter architektonischer Durchbildung mit Architrav, Fries und Gesimse in edlem Renaissance-Stil mit gerader Deckplatte, auf (nicht unter) welcher ein hölzerner, vergoldeter Sarg steht, durch dessen mit Glasplatten verfehene, durchbrochene Seitenwände man ein Skelet in einem feidenen, silbergestickten Gewande erblickt. Am Kopfende des Sarges befindet sich das in zwölf Felder getheilte, von zwei Engeln gehaltene, mit Kreuz, Bischofsstab, Schwert und Cardinalshut bekrönte große Wappen des Erzbischofs von Mainz, Cardinals Albrecht und die Inschrift: »Corpus S. Margarete virginis et martiris e numero undecim millium virginum«, also eine ganz unsichere Bezeichnung, denn die Namen der 11,000 Jungfrauen werden in der Legende nicht genannt. Offenbar ist der Name dieser Heiligen nur fingirt und später hinzugefügt, während der Sarg in Wirklichkeit den Leichnam der Margaretha Riedingerin, der vertrauten Freundin des Cardinals, enthielt, welche unerwartet und schnell starb<sup>15)</sup>. Auf diese in jener Zeit wahrscheinlich Aufsehen erregende Beisetzung des Leichnams der genannten Dame bezieht sich ohne Zweifel ein sehr heftiger Ausfall Luther's gegen den Cardinal in seiner »Schrift wider den Bischof zu Magdeburg« (Luther's Schriften, herausgegeben von Walch, Bd. XIX, Seite 2389. Vgl. auch J. May, Cardinal Albrecht, Bd. I, Seite 422). Die Pfeiler, je 0,11 M. dick, 1,60 M. hoch, auf besondern 0,47 M. hohen Postamenten stehend, sind in ihren vertieften Füllungen mit schönem Ranken-Ornament versehen und haben korinthisirende, jedoch ganz frei behandelte Capitelle mit je vier geflügelten Sirenen, deren Leiber in Blattwerk auslaufen. Am Fries befindet sich, auf allen vier Seiten umherlaufend, folgende zum Theil dem 122. Psalm, zum Theil anderen Stellen der Bibel entnommene Inschrift:

Ideo laetatus sum, in his quae dicta sunt mihi  
In domum domini ibimus  
Hacc est hereditas domini quam dedit dilectis suis  
Absorpta est mors in victoria.

Die Deckplatte ist auf ihrer untern Seite mit einem reichen, gravirten Ornament versehen, innerhalb dessen auf zwei Täfelchen die Jahreszahl 1536 angebracht ist. In der Mitte ist in einem Lorbeerkranz ein Kreuz, auf demselben ein verwundetes Herz dargestellt. Rundum sitzen vier, in Dürer's Stil gezeichnete Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi, Dornenkrone, Nägel, Speer und Stab mit Schwamm. An den vier Ecken befinden sich noch vier Lorbeerkränze, die Wundenmale Christi an Händen und Füßen umschließend. Dazwischen reiches Laub-Ornament, untermischt mit Masken, Schnecken, fliegenden Bändern etc., alles nur Linien-Ornament mit sparsam angebrachten Schraffirungen (zur Andeutung der Schatten) in trefflicher, meisterhafter Raumvertheilung, so daß die ganze Fläche gleichmäßig ausgefüllt ist. Am Gebälk sind seitwärts zehn sehr schön gezeichnete, geschwungene Leuchter-Arme angebracht, und auf dem Gesimse neben dem Sarge sitzen auf jeder Seite vier leuchtertragende Engel in der bekannten typischen Weise behandelt. Das ganze Denkmal ist 2,06 M. lang, 1,50 M. breit,

ohne Sarg 2,37 M. hoch. Es ist von glücklichen Verhältnissen, mit großer Liebe behandelt und technisch vollendet ausgeführt. Dem Entwurfe dazu, der mancherlei, vermuthlich von dem Besteller, Cardinal Albrecht, veranlaßte Eigenthümlichkeiten hat, scheint das von Hermann Vischer herrührende oben erwähnte Project für das Sebaldusgrab zu Grunde zu liegen.

Die größte vom alten Vischer in unvollendetem Zustande hinterlassene und von Hans Vischer unter Beihilfe des Pancraz Labenwolf vollendete Arbeit ist das schon erwähnte Fugger'sche Gitter. Nachdem daselbe, wie oben gezeigt worden, freies Eigenthum der Vischer'schen Erben geworden war, boten sie es schon im Februar 1530 und wiederholt im März desselben Jahres dem Rathe der Stadt Nürnberg zum Kauf an, wurden aber beide Male abschlägig beschieden, wahrscheinlich weil man keine Verwendung dafür wußte. Endlich am 15. Juli 1530 kauft es der Rath, in welchem Hans Vischer gute Freunde gehabt zu haben scheint, doch als »Bruchmessing« um den sehr geringen Preis von 6 fl. pro Ctr., also zusammen um 940 fl. 5 Pfund 6 Schilling, jedoch unter der Bedingung, daß, wenn der Rath das Gitter etwa aufstellen lassen wollte und dann etwas daran fehlen sollte, die Vischer'schen Erben das Fehlende gegen billige Bezahlung ersetzen sollten.

Das Gitter wurde nun ins Zeughaus geschafft und lag dort mehrere Jahre lang in einem Winkel. Zwar wurde schon am 10. März 1531 befohlen, es solle hergestellt und im großen Saale des Rathhauses »zu einer Zier und Schönheit« aufgestellt werden; doch blieb dieser Befehl aus allerlei Gründen, besonders aber der bedeutenden Kosten wegen, welche nach einem vorgelegten Plane die Aufstellung desselben erfordern würde, Jahre lang unausgeführt. Endlich, nachdem man erfahren hatte, daß der Pfalzgraf Otto Heinrich dieses Gitter für einen Neubau auf seinem Schlosse Neuburg an der Donau begehrte, und die Stadt, ohne sich die Ungnade des Pfalzgrafen zuzuziehen, es ihm nicht hätte verweigern können, ja es ihm sogar umsonst hätte geben müssen, beschloß der Rath am 11. Februar 1536, um dem Pfalzgrafen zuvorzukommen, das Gitter schleunigst vollenden und wie bestimmt, aufstellen zu lassen. Nun übergab man es dem »Rothgießer Hans Vischer am Graben«, welcher versprach, es innerhalb eines halben Jahres fertig zu machen, ertheilte ihm auch den Befehl, es mit einer lateinischen, aus schönen, gleich vertheilten Buchstaben zusammengesetzten Inschrift zu versehen. Doch konnte Vischer, besonders da er sich in bedrängten Geldverhältnissen befand und seine Gläubiger in Augsburg, Hall und Nördlingen dringend Geld von ihm verlangten, sein Versprechen nicht halten. Der Rath mußte vermitteln, brachte im October 1537 einen für ihm günstigen Vergleich zu Stande und gab wiederholt Vorschüsse von 100 fl., zuletzt, im April 1539, sogar 250 fl. und am 26. September wieder 150 fl. jedoch mit dem Bedenken, Vischer solle bei Strafe des Gefängnisses keine andere Arbeit vornehmen, bevor er das Gitter vollendet habe, und bezeichnete ihm Weihnachten des Jahres 1539 als letzten Termin. Diese Drohung wirkte, denn das Gitter wurde unter Beihilfe des Meisters Pancraz Labenwolf, der besonders die Wappen der Patrizier und einige Reliefs gefertigt haben soll, im Januar 1540 endlich vollendet. Hans Vischer begann dann, nachdem er unterdessen noch zweimal Vorschüsse erhalten hatte, am 19. April 1540 mit dem Aufstellen am westlichen Ende des großen Saales des Rathhauses, welcher damals (vor dem in



den Jahren 1616 bis 1619 ausgeführten Neubau des Rathhauses) noch nicht seine heutige Decoration hatte, und beendigte diese Arbeit dann auch bald. Dieses Prachtgitter grenzte nun, an Stelle einer alten Balustrade von Holz, den damals 2,38 M. (jetzt 5,85 M.) breiten Raum ab, in welchem das Stadtgericht seine Sitzungen hielt.

Die Arbeit des Hans Vischer scheint in der That sehr bedeutend gewesen zu sein, theils weil das Gitter ursprünglich für eine andere Stelle und einen anderen Zweck bestimmt war, also Manches hinzugefügt werden mußte, theils auch weil, bei der jahrelangen Vernachlässigung und dem wiederholten Transport desselben daran mancherlei zerbrochen worden und verloren gegangen sein mag. Welche Theile des Gitters noch unter Leitung des alten Vischer gefertigt worden sind und welche später, würde sich schwer, selbst wenn wir das Gitter noch vor Augen hätten, entscheiden lassen, da sowohl vor, wie nach des alten Vischer Tode zum Theil dieselben Personen daran gearbeitet haben und die durch Hans Vischer und Labewolf ausgeführten Ausbesserungen und Ergänzungen sich wohl auf den größten Theil des Ganzen erstreckt haben werden.

Nachdem das Ganze endlich aufgestellt war, entstand Streit zwischen dem Rathe und dem Meister. Der Letztere erhielt am 21. August 1540 als Restzahlung für seine Arbeit 26 fl., erklärte jedoch damit nicht zufrieden sein zu können und stützte seine Beschwerde besonders auf den während der Arbeit so sehr gestiegenen Preis des Messings. Der Rath aber erwiderte ihm, er habe 18 fl. für den Centner neuer Arbeit und die Ablieferung des Gitters innerhalb eines halben Jahres bedungen; hätte Vischer sein Wort gehalten, so hätte er das Messing billiger kaufen können; es sei mithin dessen eigene Schuld, wenn er das Material habe theurer bezahlen müssen. Wegen der Ausbesserung und des Abgangs an Messing wurden Sachverständige vernommen.

Hans Vischer hat laut Rechnung des Rathes vom 8. Januar 1541 im Ganzen die ansehnliche Summe von 1855 fl. 1 Pfd. 17 sh. erhalten, nämlich für die Fertigstellung von 137 Ctr. 89 Pfd. alter Arbeit je 2 fl., also 275 fl., 6 Pfd. 16 Pf., für das Herrichten von 9 Ctr. 12 Pfd. alter zerbrochener Arbeit je 12 fl., also 109 fl. 3 Pfd. 20 Pf. und für 78 Ctr. 29 Pfd. (also fast den dritten Theil des Ganzen) ganz neuer Arbeit, je 18 fl., also 1409 fl. 1 Pfd. 2 Pf. Für 9 Ctr. 76 Pfd. Abgang von der alten Arbeit wurden ihm 58 fl. 4 Pfd. 20 sh. abgezogen, dafür aber als Ersatz für seinen durch Preissteigerung entstandenen Schaden, über welchen Vischer sich wiederholt beschwerte, 114 fl. gegeben. Zudem erhielten seine Söhne und Knechte noch 6 fl. Trinkgeld. Das Gitter, nach seiner Vollendung 225 Ctr. 30 Pfd. schwer, kostete demnach im Ganzen, d. h. Ankauf und Herstellung zusammen, 2796 $\frac{1}{2}$  fl. Dazu kamen am 30. März 1541 noch 70 Pfd. für den Bildhauer Sebald Beck, welcher die Steinarbeit, d. h. die beiden aus der Wand heraus tretenden, reich ornamentirten Pilafter von Stein, an welche das metallene Gitter, das trotz der Accomodirung für den gegebenen Raum zu kurz war, sich angeschlossen, gefertigt hatte. Der Rath scheint mit der Arbeit des Meisters Vischer sehr wohl zufrieden gewesen zu sein, denn er gab ihm schließlich noch ein Geschenk von 150 fl.

Das Werk war eine 10,70 M. lange, 3,56 M. hohe, streng architektonisch gegliederte, durchbrochene Wand aus Bronze zwischen zwei je 0,52 M. weit aus den Längswänden des Saales heraustretenden steinernen Pilaftern und be-

stand im Wesentlichen aus acht Paar Säulen mit vollem Gebälk und dazwischen liegendem Gitterwerk. Die Composition des Ganzen ist diejenige einer Palastrafassade im italienischen Renaissancestil. Das Motiv derselben, eine Säulenreihe mit drei etwas vortretenden Risaliten, war damals in Italien bekannt und sehr beliebt. Die Durchführung war strenge innerhalb des regelrechten Formenkreises der italienischen Renaissance, jedoch mit freier Behandlung der Einzelheiten, wie sie der deutschen Früh-Renaissance eigenthümlich ist.

Das Gitter stand zunächst auf einer (noch erhaltenen) jetzt 0,06 M. hohen — der alte Fußboden des Saales lag aber ohne Zweifel etwas tiefer — durchlaufenden Plinthe von Stein. Die incl. Capitell und Basis 2,54 M. hohen und 0,29 M. dicken Säulen standen auf 0,83 M. hohen, vollständig gegliederten Postamenten. Auf ihnen ruhte ein verkröpftes, vollständiges, aus Architrav, Fries und Gesimse bestehendes Gebälk. Die Säulen standen nicht ganz gleichmäÙig weit von einander entfernt, sondern bildeten drei weitere Intercolumnien für die Thüren und vier engere je 0,72 M. breite, welche fest vergittert waren. Ueber den drei Thüren befanden sich noch besondere Aufsätze, deren mittelter eine ansehnliche Höhe hatte. Die Säulenschäfte waren glatt; die Capitelle derselben im Allgemeinen den antiken Capitellen römisch-korinthischer Ordnung nachgebildet, waren entweder freie, nach Zeichnungen gefertigte Copien von gleichzeitigen italienischen Arbeiten oder im Geiste der deutschen Früh-Renaissance erfunden, sind übrigens unter einander alle verschieden. Der Fries war auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt, theils Arabesken, in welchen gewisse Anklänge an gothische Formen nicht zu verkennen sind, theils Laubgehänge und Perlenkette zwischen Pferdeschädeln aufgehängt, dazu Engelsköpfe, Fische, Früchte u. A., theils auch figürliche Darstellungen, Kämpfe zwischen Menschen und Meer-Centauren, Gruppen von spielenden und musizirenden Kindern, Männern und Frauen im Wasser etc. Auf den kleinen Flächen, welche durch die Verkröpfungen entstanden waren, fanden sich Wappenschilde mit Waffen, Harnischen, Vasen etc., gothische Blumen, männliche und weibliche Meer-Centauren u. A. angebracht. Das Hauptportal, 1,48 M. breit, oben im Halbkreise geschlossen, war mit einer zweiflügeligen Thür versehen, welche durch ein in geometrischen Figuren gezeichnetes Gitterwerk aus geradlinig profilirten Leisten, an deren Kreuzungen kleine Rosetten angebracht waren, gebildet wurde. Die Umfassung der Thür war reich profilirt und mit Ornamenten versehen, welche große Aehnlichkeit mit jenen in der Umfassung der 1521 und 1522 gefertigten Epitaphien in Regensburg und Nürnberg hatten. Auch der Schlagleisten der Thür war in gleichem Charakter ornamentirt. In den Zwickeln zwischen dem Bogen der Thür und dem Architrav waren auf der einen Seite allegorische Gestalten nach Art jener, wie sie an antiken römischen Triumphbögen häufig sich finden, auf der andern wilde Männer im Kampfe gegen fabelhafte Thiere angebracht. Die beiden etwas niedrigeren und schmälern Seitenthüren, je 1,34 M. breit, oben geradlinig geschlossen, waren unter dem Architrav noch mit einem Giebelfelde bekrönt, in welchem allegorische Gestalten, wie die Stärke und die Gerechtigkeit, zwischen phantastischen Thieren, Blumen, Ornamenten u. A. dargestellt waren. Die Seitenthüren selbst, sowie die Gitter der übrigen vier Intercolumnien waren in der Art der Mittelthür behandelt. Außer den soeben bezeichneten Giebelfeldern befand sich über den Seitenthüren und zwar über dem durchlaufenden Hauptgesimse der ganzen

Gitterwand, noch je ein Giebelfeld in Form eines flachen Kreisabschnittes mit vollständigem GEFÜGSE, in welchen auf beiden Seiten ebenfalls Reliefs, die Wappen der Stadt Nürnberg, von phantastischen Gestalten gehalten, sowie Kämpfe von Centauren mit Lapithen und von Lapithen untereinander dargestellt waren. Ueber der Mittelthür erhob sich ein hoher Aufbau, bestehend aus einer durchlaufenden Basis, auf welcher Pfeiler und Säulen mit drei bogenförmig geschlossenen Oeffnungen, das Gebälk mit GEFÜGSE und Giebelfeld tragen. Die Pilafter waren mit Ornamenten im Stil jener des Hauptportals geschmückt und mit verschiedenen gebildeten Capitellen versehen. In den Zwickeln zwischen den Bogen und dem Architrav waren Genien, Drachen, Kinder, mit Thieren spielend, und Aehnliches dargestellt. Der Fries war mit Arabesken geschmückt, von wesentlich anderem, jüngeren Charakter als jene auf dem oben erwähnten großen Frieze. Auf dem Giebelfelde war außen Gott Vater in halber Figur, umgeben von vielen Engeln, innen das von Figuren gehaltene Wappen der Stadt Nürnberg dargestellt.

Die beiden an Ort und Stelle noch erhaltenen Pilafter aus Stein endlich, welche, gleichsam die Fortsetzung des Messinggitters bildend, zwischen Gitter und Wand vermittelten, schlossen sich in ihrer architektonischen Gliederung und Ausbildung eng an das messingene Gitter an. Statt der durchbrochenen Gitter waren aber volle Flächen eingefügt und diese in reichster Weise mit Ornamenten im Stil jener des Giovanni da Udine geschmückt.

Ein durchlaufender Ideengang in der reichen, zum großen Theil figürlichen Ornamentik ist auch hier, wie bei dem Sebaldusgrabe, nicht zu erkennen. Die Künstler haben in ihrer Lust und Freude am Schaffen und Bilden eben angebracht, was sie an Motiven gerade hatten oder finden konnten, soweit solche für die gegebene Stelle räumlich paßten. Die Vorbilder dafür lassen sich zum Theil in älteren italienischen Kupferstichen noch heute nachweisen. Vieles mag auch nach Zeichnungen von Künstlern, die in Italien waren, gefertigt worden sein. Daß solche Vorbilder in nürnbergischen Werkstätten viel begehrt wurden, beweisen die vielen Ornamentstiche der nürnbergischen Kupferstecher des 16. Jahrhunderts. Auf den Sinn der Ornamente, den Zusammenhang derselben mit den constructiven Gliedern und dem Zwecke des Ganzen kam es ihnen nicht an, denn die eigentliche Bedeutung des Ornaments war schon lange verloren gegangen.

Dieses Gitter war eine besondere Zierde von Nürnberg und hatte sich mehr als zwei und ein halbes Jahrhundert (bis 1806) sehr wohl erhalten. Nachdem die freie Reichsstadt Nürnberg jedoch in den Besitz der Krone Bayern übergegangen war, wurde Vischer's Messinggitter, als »entbehrlich«, auf Befehl des General-Landes-Commissariats von Franken am 4. November 1806 meistbietend versteigert, von dem Kaufmann Fränkel in Fürth nach dem Gewicht und zwar der Ctr. um 53 fl. 32 xr., also zusammen für 12,057 fl. 18 xr. gekauft, von diesem jedoch sehr bald mit 1000 fl. Nutzen an den Kaufmann Schnell in Nürnberg verkauft, in der Zeit vom 27. November bis 5. December unter der Leitung des kgl. Bauinspektors Carl Haller von Hallerstein abgetragen, in der Peunt gewogen und in das Gewölbe des Kaufmanns Schnell am Kornmarkt gefahren. Bevor es abgetragen wurde, zeichneten es der genannte Architekt Haller, in Gemeinschaft mit dem Maler Zwinger und dem Kunstfreunde Börner, und nach diesen Skizzen fertigte Haller, wie es scheint, auf Anregung des Kaufmanns Schnell, zum Zweck des Verkaufs des Gitters nach dem Auslande, eine genaue, sorgfältig nach Maßen aufgetragene

Zeichnung, welche jedoch verloren zu fein scheint. Die Haller-Börner'schen Skizzen aber sind im Privatbesitz zu Nürnberg noch erhalten und bilden jetzt die Hauptquelle zur Kenntniß des leider verschwundenen großen Werkes.

Der Kaufmann Schnell ließ nämlich, angeblich zur Probe, um sich von der Güte des Metalles zu überzeugen, eine Thür einschmelzen, trat dann aber, wahrscheinlich auf Veranlassung einiger Kunstfreunde, welche das Gitter zu erhalten wünschten, mit dem bekannten Kunsthändler Frauenholz wegen eines vortheilhaften Verkaufs des Ganzen in Unterhandlung. Der Plan des Frauenholz, es in Wien, wo er viele Verbindungen mit Kunstfreunden hatte, »zu placiren« scheiterte. Doch verkaufte Schnell, wie er selbst in einem noch erhaltenen Briefe an Haller vom 7. August 1807 angiebt, es bald darauf nach Frankreich, »dem großen Sammelplatze aller Kunstwerke Europa's,« wo es »der Kunst erhalten« blieb und »einen ausgezeichneten Platz« gefunden hat. Wohin das Gitter schließlich gekommen ist und wo es sich jetzt befindet, ist jedoch nicht bekannt.

Zu den späteren Werken des Hans Vischer gehören, nach Döbner's Ansicht, vier Grabplatten in der oben näher besprochenen Grabkapelle des Doms zu Meissen, nämlich diejenigen von Herzog Georg dem Bärtigen († 1539), seiner Gemahlin, Herzogin Barbara († 1534) und ihrer beiden Söhne Johann († 1537) und Friedrich († 1539), deren Darstellung ebenfalls in Zeichnung mit vertieften Linien besteht und die in ihrer Behandlung eng an die oben beschriebenen Grabplatten sich anschließen.

Gegen Ende des vierten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts fertigte Hans Vischer das 2,38 M. hohe, 1,26 M. breite Epitaph des Bischofs Sigismund von Lindenau († 1544), am nördlichen Mittelpfeiler der Vorhalle des Doms zu Merseburg. Es ist auf demselben unter einem Bogen der Bischof vor einem Kruzifix knieend und betend dargestellt. Oben ist das große bischöfliche Wappen, an den Seiten die Wappen der Familien Lindenau, Stange, Kaufingen und Einsiedel angebracht. Unter dem Relief befindet sich eine Tafel mit einer langen Inschrift, welche kurz die Geschichte des Bischofs erzählt und seine Verdienste um den Dom hervorhebt. Die Buchstaben stehen wieder erhaben auf vertieftem Grunde. Die Zahlen sind später hineingesetzt, ein Beweis, daß auch dieses Denkmal von dem Bischofe selbst bestellt worden ist. — Unten am äußersten Rande der Tafel finden sich eingravirt die Buchstaben H. V. und das Monogramm Peter Vischer's.

Etwa gleichzeitig mit dem eben beschriebenen Epitaph entstand auch die Gedenktafel an den letzten Probst von St. Lorenz zu Nürnberg, Hector Pömer († 1541), eine der Hauptfläche nach getreue, jedoch recht rohe und in den Einzelheiten nicht verstandene, technisch als Gußwerk aber vortrefflich ausgeführte Nachbildung der oben beschriebenen Gedächtnistafel an Anton Krefs, welche in derselben Kirche an dem Nachbarpfeiler, dem Krefs'schen Epitaphe gerade gegenüber, angebracht ist.

Eine der spätesten Arbeiten des Hans Vischer ist ein im Auftrage des kunstliebenden Pfalzgrafen Otto Heinrich für dessen Schloß Neuburg an der Donau gefertigter Abguß (hoch 1,23 M., breit 0,83 M.) des oben beschriebenen Tucher'schen Epitaph's in Regensburg, jedoch mit der Unterschrift

Diss. Evangelim. Wirt. Beshri Wen. Mathei. Am. XV. Ott Hainrich.  
Von. Gottes. Genaden. Pfaltzgraf. Bei. Rein. Herzog. In. Nidern. Vnd.  
Obern. Bayrn. M. D. XXXXIII. JAR.

welche über dem Portal des Schlosses eingemauert war, jetzt aber im bayrischen Nationalmuseum zu München aufbewahrt wird.

Das letzte bekannte Werk Hans Vischer's und der Vischer'schen Werkstatt überhaupt sind die beiden Epitaphien des Bischofs von Augsburg Christoph von Stadion, jetzt hinter dem Hochaltare der Egidien-Kirche zu Nürnberg, welche erst nach dem im Jahre 1543 erfolgten Tode des Bischofs angefertigt sind. Das eigentliche Epitaph, welches wohl immer in der Wand befestigt war, besteht aus zwei Tafeln, von denen die eine, 0,71 M. hoch 0,88 M. breit, nur spärlich ornamentirt und mit einer langen, lateinischen Inschrift von 18 Zeilen versehen ist. Ueber dieser Inschrifttafel befindet sich die andere 0,66 M. hohe, 0,62 M. breite Tafel, auf welcher Christus am Kreuze, zwischen Maria und Johannes, dargestellt ist. Rechts steht der Verstorbene, geführt von seinem Amtsvorgänger, dem h. Ulrich, Bischof von Augsburg, kenntlich an dem Fische, welchen er in der Hand hält; vor ihm ein Spruchband mit der Inschrift »Miserere mei domine«; dabei Bischofsstab und Mitra. Links neben Maria sind die beiden Wappen des Verstorbenen, bekrönt von Bischofsstab und Mitra, angebracht. Das Ganze ist eingefasst von zwei Pilastrern mit gravirtem Ornament und oben bogenförmig abgeschlossen. In den Zwickeln zwei fliegende Engel, Kreuz und Schwert tragend. Den Hintergrund bildet ein ausgespannter Teppich mit gothischem Muster. Die künstlerische Ausführung ist überaus roh, nachlässig und ohne Verstand; ein charakteristisches Zeichen für den schliesslich traurigen Verfall der Vischer'schen Gießhütte. Die technische Ausführung dagegen ist in jeder Beziehung gut. — Das zweite Epitaph, welches jetzt dicht dabei, ebenfalls an der Wand befestigt ist, befand sich ursprünglich auf dem Leichenstein im Fußboden der Kirche und besteht aus einer Wiederholung der soeben beschriebenen Inschrifttafel, überragt von dem in großem Mafsstabe ausgeführten Wappen des Bischofs nebst Bischofsstab und Mitra.

Nach Vollendung dieses Werkes scheint Hans Vischer größere Aufträge nicht mehr erhalten zu haben. In Folge dessen gerieth er in Noth, verkaufte am 12. März 1544 sein am Katharinengraben belegenes Haus, davon er nur einen kleinen Theil für sich zurückbehalten zu haben scheint, um 640 fl. an Conz Hoffmann, der ihm den Rest der Kauffumme am 26. Mai 1546 zahlte, und bat im Jahre 1549 den Rath um die Erlaubniß, weil er in Nürnberg nicht ausreichende Arbeit hätte, für einige Jahre nach Eichstädt übersiedeln zu dürfen. Der Rath suchte ihm sein Vorhaben auszureden. Doch blieb Vischer darauf bestehen und erbot sich das Handwerk des Rothgießers »draußen gar nicht zu treiben, sich deß auch zu verschreiben«; sollte er jedoch einen Auftrag zu einem Gußwerk erhalten, so wolle er denselben ohne Wissen und Willen des Rathes nicht annehmen. Werde ihm dann erlaubt, den Auftrag zu übernehmen, so wolle er ihn nirgend anders als in Nürnberg ausführen. Der Rath war mit dieser Verschreibung zufrieden, nahm sie an und gab ihm die Erlaubniß, »seiner besseren Nahrung willen, unentfagt seines Bürgerrechts, fünf Jahr lang zu Eichstädt wohnen zu dürfen.« Doch sollte er nach Ablauf dieser Zeit seine Wohnung wieder in Nürnberg nehmen. Ob er fortgezogen und wann und wo er gestorben ist, ist nicht bekannt.

Von den andern Kindern des alten Peter Vischer ist wenig zu sagen. Paulus, welcher schon zu Lebzeiten des Vaters mit einer Barbara verheirathet war, ging, offenbar Schulden halber, nach Mainz und starb dort im Jahre 1531.

Jacob, wohl der Unbedeutendste von Allen, scheint verkommen zu sein und verschwand.



Aus dem Vorstehenden ergibt sich also, daß Peter Vischer, der Vater, keineswegs der große, selbstschöpferische Künstler war, als welchen manche Kunsthistoriker in ihrem übergroßen Enthusiasmus für die alte deutsche Kunst ihn bezeichnet haben. Vischer hat keine neuen künstlerischen Ideen erfunden oder auch nur ausgeführt. Er blieb ganz und gar in dem Ideen- und Formenkreise seiner Zeit, welchen er nach keiner Richtung hin selbständig und aus eigener Initiative erweitert hat. Er hielt anfangs strenge an der guten alten Ueberlieferung fest, folgte dann aber auch freudig der neuen Richtung der Zeit und richtete sich sehr genau nach den Wünschen der Besteller. Er machte die Entwürfe und Modelle für seine Erzgüsse meist nicht selbst, wollte nicht Künstler sein, sondern ein guter Röthgießer, der die ihm übergebenen Modelle aus Holz, Wachs oder einem anderen Material in die solide und edle Bronze übertrug. Neudörfer, welcher von jedem Künstler die verschiedenen, ihm eigenen Fertigkeiten angiebt, sagt vom alten Vischer nur, daß er »im Gießen berühmt« war, während er z. B. schon von seinem Sohne Hermann rühmt, daß er im »Gießen, Reisen, Maßwerken und Conterfeien« geschickt gewesen sei. Daß der Guß gut ausfiel, wozu vor Allem solide und sorgfältig ausgeführte Formen nothwendig waren, daß das gegossene Werk gut ciselirt und die feineren Ornamente darauf ordentlich gravirt wurden, dafür zu sorgen und mit gutem Beispiel nach jeder Richtung hin selbst voranzugehen, war im Wesentlichen des alten Peter Vischer Arbeit und sein Verdienst. Daß Peter Vischer, der viel Erfahrungen gesammelt hatte, gelegentlich auch etwas rein Künstlerisches angegeben, wohl auch Dies oder Jenes selbst modellirt haben mag, soll damit nicht bestritten werden. Neudörfer erzählt ja selbst, daß Vischer noch in späteren Jahren alle Feiertage mit seinen Freunden Adam Kraft und Sebastian Lindenaß zusammen gekommen sei und sich mit ihnen im

Zeichnen geübt »als wären sie Lehrjungen«. Nur dürfen wir nicht annehmen, daß Vischer neben feinen groben, handwerksmäßigen, aber höchst ehrenwerthen Arbeiten, welche viel technisches Geschick und große praktische Umsicht erforderten, noch künstlerische Entwürfe gezeichnet oder in Wachs modellirt und große Modelle in Holz geschnitzt haben wird. — Peter Vischer hatte schon von seinem Vater eine für größere Güsse eingerichtete Werkstatt übernommen, welche er dann selbst vergrößerte, hatte auch mehr technisches Geschick als die meisten seiner Zunftgenossen, konnte daher auch größere Kunstgüsse, Werke monumentaler Art übernehmen und ausführen. Und diese großen Werke, meist Grabmäler für Domherren, Bischöfe und Kurfürsten, auf welche er in gerechtem Stolz, ganz gegen den Gebrauch seiner Zeit, zunächst wohl aus rein geschäftlichem Interesse, oft seinen vollen Namen schrieb, und welche er in alle Theile Deutschlands und über die Grenzen desselben hinaus versendete, machten, besonders da sie auch sehr gut ausgeführt waren, viel von sich reden, wurden als Wunderwerke angestaunt und verschafften dem einfachen Rothgießermeister hohen Ruhm und immer neue Aufträge. Kleine Bronzegüsse von feinsten Durchführungen hat der alte Vischer selbst nicht gefertigt. Nur sein Sohn Peter hat sich einige Male damit versucht. Dergleichen Arbeiten überließ er andern Meistern, welche darin oft Vortreffliches leisteten. Bekannt sind der in mehreren Exemplaren in Nürnberg, Berlin, Dresden, Braunschweig, Danzig etc. vorkommende, kleine, sich kratzende Hund, ein Cardinals-kopf in Nürnberg u. A., welche früher, jedoch ohne irgend welchen Grund, wohl dem Peter Vischer zugeschrieben wurden.

Die große Verschiedenartigkeit der Werke aus Vischer's Gießhütte wird von Einigen aus der ungewöhnlich hohen künstlerischen Begabung Vischer's, aus seiner Fähigkeit hergeleitet, der während seines Wirkens sich vollziehenden, durchgreifenden Wandlung des Kunststils mit Leichtigkeit zu folgen. Ja, Peter Vischer wird sogar als Führer in dieser Umwandlung des Geschmacks, als der Schöpfer der deutschen Renaissance betrachtet. Einfacher und wohl richtiger erklärt sich diese Wandlung des Kunststils in seinen Werken jedoch durch Erkenntnis der Thatsache, daß er im Verlaufe der Jahrzehnte mehrere verschiedene Künstler als Mitarbeiter gehabt hat, welche die Entwürfe zu den Monumenten fertigten und ihm die Modelle für seine Erzgüsse lieferten. Daß Peter Vischer nach Zeichnungen des Malers Wolfgang Katzheimer gearbeitet hat, ist bezeugt; eine Zeichnung Albrecht Dürer's, welche ihm ohne Zweifel als Vorlage gedient hat, ist noch erhalten. Daß Vischer's Jugendfreund, Adam Kraft, die Entwürfe — derjenige zum Sebaldus-Grabe ist noch erhalten — und Modelle für mehrere der ältern größern Werke Vischer's geliefert hat, ist oben nachgewiesen worden. Andere mögen von Veit Stofs sein. — Als Vischer's Söhne herangewachsen waren, bildeten sich die beiden ältesten, Hermann und Peter, zu Künstlern aus, blieben dabei aber doch auch zugleich Erzgießer. Hermann, der in Italien war, hat die Renaissance in die Vischer'sche Werkstatt eingeführt. Er hat den ursprünglich gothischen Entwurf zum Sebaldusgrabe umgemodelt, hat den Entwurf zum Fugger'schen Gitter gefertigt und hat auch einige kleinere Werke ganz selbständig ausgeführt. Nach seinem frühzeitigen Tode trat dann sein jüngerer Bruder Peter mehr hervor und übernahm den künstlerischen Theil der gesammten Thätigkeit in Vischer's Werkstatt. Die meisten der seit dem Jahre 1520 in derselben entstandenen Arbeiten sind nach seinen Zeichnungen, zum großen

Theil wohl auch nach feinen Modellen, dafür er jedoch auch noch andere Mitarbeiter hatte, gefertigt, wobei ihm dann die von seinem Bruder Hermann in Italien gesammelten Studien trefflich zu Statten kamen. Peter Vischer, der Vater, dürfte in dem letzten, siebenten Jahrzehnt seines Lebens sich wenig mehr um die Ausführung der Arbeiten gekümmert haben, besonders da sein dritter Sohn, Hans, ein sehr geschickter Gießer war. Er stand der Hütte mit seiner Autorität vor und zog durch seinen berühmten Namen die großen Aufträge herbei. Nach dem Tode des alten Peter Vischer führte Hans das Geschäft des Vaters zunächst in alter Weise fort, konnte es jedoch nicht auf der Höhe erhalten. Seine Arbeiten wurden zuletzt schlecht; er blieb schließlich ohne Arbeit, verarmte in Folge dessen und verkam in Dunkelheit.

### Anmerkungen.

1) Die Quellen zur Geschichte des Peter Vischer und seiner Söhne fließen sehr spärlich. Die Grundlage bilden die sehr dürftigen Aufzeichnungen des Nürnberger Schreibmeisters Joh. Neudörfer vom Jahr 1547, auf welche auch Sandrart und Doppelmayr sich stützten, jedoch schon Irrthümliches hinzusetzten. Ein älteres Verzeichniß der Werke Vischer's ist leider nicht bekannt. Neudörfer's Notizen werden wesentlich ergänzt durch die auf Forschungen in den Nürnberger Archiven beruhenden Mittheilungen, welche J. Baader in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs« und in Zahn's »Jahrbüchern für Kunst-Wissenschaft« und Lochner in seiner neuen Ausgabe von »Neudörfer's Nachrichten« gegeben haben. Außerdem findet sich manche werthvolle Notiz in der sehr weitverstreuten, zerstreuten, zum Theil schwer zugänglichen Literatur über Vischer und seine Werke. — Obwohl P. Vischer zu den populärsten Künstlern gehört und schon sehr viel über ihn geschrieben worden ist, sind wir über seine Thätigkeit noch lange nicht im Klaren, so wenig, daß z. B. noch darüber gestritten wird, ob er nur Rothgießer oder zugleich auch plastischer Künstler war. Diese Unkenntniß seines Wesens hat wohl besonders darin ihren Grund, daß seine Werke so sehr zerstreut sind, gute Abbildungen eines großen Theils derselben noch gar nicht existiren und ein Vergleich der einzelnen Werke unter einander, was zum richtigen Verständniß derselben doch unumgänglich nöthig ist, nur schwer zu erreichen, ja zum Theil ganz unmöglich ist. Die meisten Kunstfreunde, welche über Vischer und einzelne seiner Werke geschrieben haben, hatten daher nur einen sehr beschränkten Gesichtskreis. Oberbaurath Doebner aber, der die Erforschung der Werke Vischer's sich zur Lebensaufgabe gemacht, ist gestorben, bevor er sein projectirtes Werk vollenden konnte. Wegen dieses Mangels an guten Abbildungen und ungenügenden Vorarbeiten wurde dem Verfasser dieses die Arbeit sehr erschwert, mußte sein Urtheil in vielen Fällen unsicher bleiben. — Ein Fortschritt zum Bessern ist nur möglich, wenn wir erst eine vollständige Sammlung von charakteristischen Abbildungen, am besten in guten Photographien, aller Werke der Vischer'schen Gießhütte, auch der zweifelhaften, besitzen werden, oder wenn die vom Germanischen Museum zu Nürnberg projectirte Sammlung von Gypsabgüssen aller dieser Werke, dazu vorerst nur ein kleiner Anfang vorhanden ist, vollendet sein wird. In der vorliegenden Arbeit ist zum ersten Mal versucht, alle bis jetzt nachweisbaren Werke der Vischer'schen Gießhütte, d. h. die Arbeiten der durch drei Generationen gehenden Rothgießer-Familie Vischer in chronologischer Folge im Zusammenhange zu besprechen und die besondere Thätigkeit der Söhne des alten Vischer im Einzelnen zu bestimmen. Die hier mitgetheilten Thatfachen und Ansichten weichen von den bisher als richtig angenommenen vielfach ab; die Begründung zu geben war hier, wo nur die Resultate der Forschung vorgelegt werden sollen, nicht der Ort. Die Forschungen selbst sind an andern Orten theils kürzlich schon publicirt worden, oder sollen demnächst publicirt werden.



2) Löwe und Hund zu den Füßen der Verstorbenen, welche gewöhnlich als Symbol der Stärke und Treue bezeichnet worden, sind nach R. v. Retberg (*Zeitschrift für Deutsche Culturgeschichte* 1873 Seite 319) die Symbole des »überwundenen Bösen« in der Welt.

3) Diese Beschreibung lautet:

Sein Grab in Mefsin ausgehauen  
 So ich persönlich thete schawen  
 Damitten in dem Chor gelegen  
 Vier Messin Engel stehen allwegen  
 Halten auf Mößs das Wappen mildt.  
 Und Zollerischen Graffen Schildt  
 Auff jedem Eck des Grabes staht  
 Ein Engel der ein Leuchter hat.  
 Am Umbkreis dieses Grabesrandt  
 Ich diese Mefsin Schriften fandt:  
 Friedrich Graf von Zollern geboren etc. etc.

4) Mit der Portrait-Aehnlichkeit der Grabsteinbilder scheint man es in jener Zeit nicht besonders genau genommen zu haben. Das Portrait dieses Grafen v. Zollern auf dem Grabstein stimmt wenig mit seinem Portrait in einem Zollern'schen Geschlechterbuch, welches J. v. Hefner (*Trachten*, Bd. III, taf. 87) publicirt hat.

5) Das Wachsmo-~~del~~l eines ganz ähnlichen Figürchens, angeblich ein verworfenes Modell von Vischer(?) zum Sebaldusgrabe kaufte kürzlich W. Bode für das Kgl. Museum zu Berlin.

6) Man hat besonders auf die Apostelstatuen der Gebrüder dalle Mafegne vom Jahr 1397, welche auf den Chorfchranken in San Marco zu Venedig stehen, hingewiesen.

8) Gültige Mittheilung des Herrn H. von Geymüller in Paris.

9) Gültige Mittheilung des Rechtsanwalts Herrn Freiherrn von Krefz in Nürnberg.

10) Gültige Mittheilung des Besitzers.

11) Siehe: Charles Ephrussi, *Notes biographiques sur Jacopo de' Barbari* (Paris 1876), pag. 24 ff.

12) Gültige Mittheilung des Dom-Präbendars Herrn Friedrich Schneider in Mainz.

13) Dasselbe befindet sich auch auf dem Siegel eines Briefes vom 25. Januar 1529 an den Herzog Heinrich von Meklenburg, welcher »Peter Vischer, Rothgiefser, Bürger zu Nürnberg« unterzeichnet ist, obgleich beide Peter Vischer, Vater und Sohn, damals schon todt waren. Der Brief ist also offenbar von Hans Vischer im Namen seines Vaters geschrieben und mit dem Siegel seines Bruders versehen. Das Siegel des Vaters hatte die beiden in einander verchlungenen Buchstaben P und V.

14) Vergl. Rabe, *Grabmal des Kurfürsten Johannes Cicerö* (Berlin 1843); — Kugler, *Kleine Schriften und Studien*, Bd. II, S. 659—663; — Doebner in den »Dioskuren« 1859, Nr. 61—63; — R. Bergau, *Im Neuen Reich* 1877, Bd. I, Seite 910—914.

15) Siehe: Jacob May, *Cardinal Albrecht*, Bd. I, Seite 16, 553 und 559, und Nikol. Vogt, *Rheinische Geschichten und Sagen* Bd. IV, Seite 35. — Der Sarg allein stand ursprünglich in der Magdalenen-Kapelle des Erzbischöflichen Residenz-Schlosses Moritzburg zu Halle. — Uebrigens war es zu jener Zeit nicht selten, daß noch lebende Personen nach Art der Heiligen in Kirchen dargestellt wurden. So sind auf dem Gemälde des Flügelaltars der Stiftskirche zu Halle (jetzt in der Pinakothek zu München) der Stifter, Cardinal Albrecht, als heiliger Erasmus und Margaretha Riedingerin einmal als heilige Magdalena, dann in anderer Tracht als heilige Martha dargestellt. Siehe auch: J. v. Hefner, *Trachten*, Bd. III, Taf. 97 und 98.



XXXVIII.

ANDREAS SCHLÜTER.

Von

Robert Dohme.

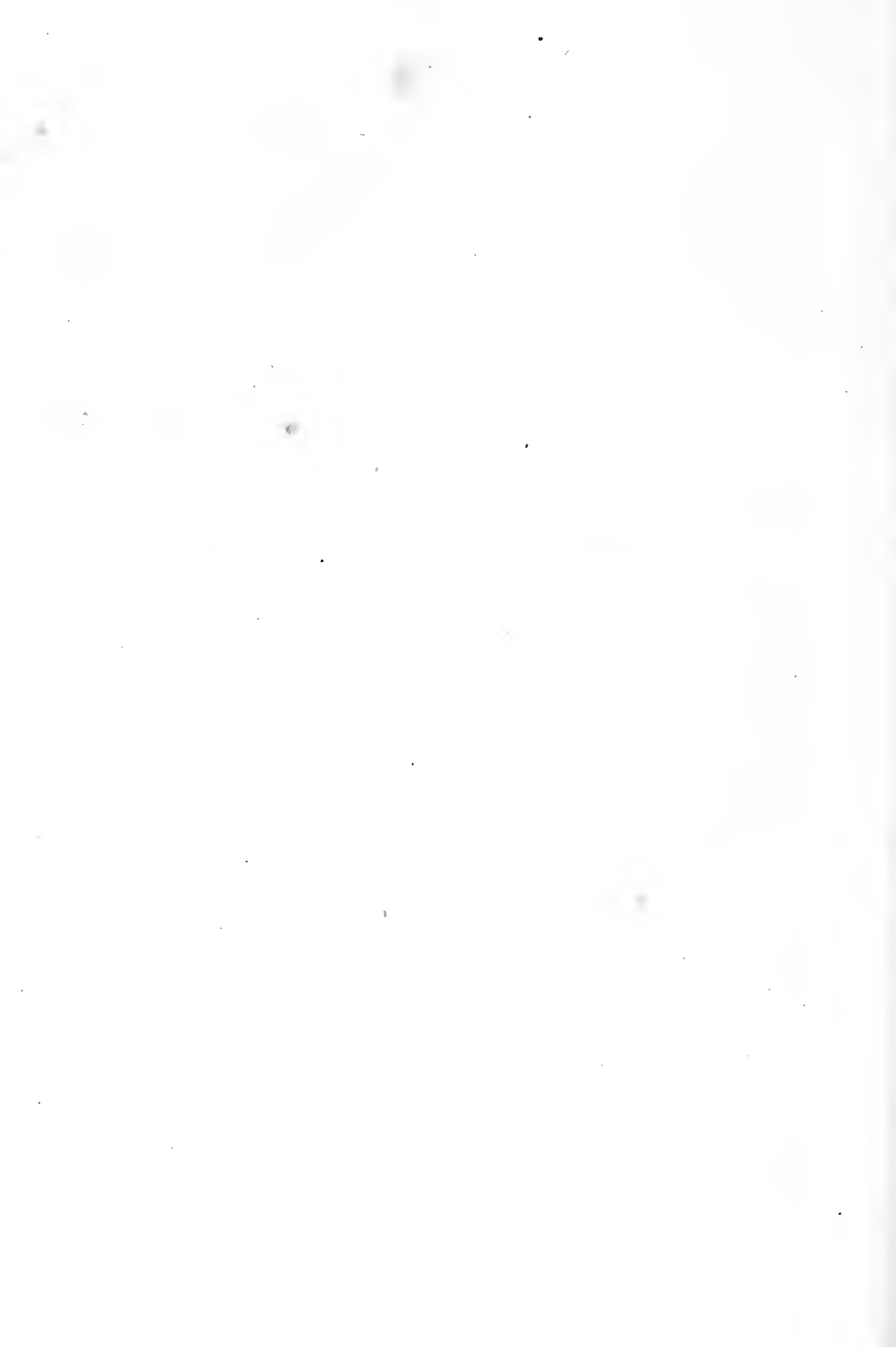
---

RAPHAEL MENGES.

Von

Franz Reber.

---



## Andreas Schlüter.

Geb. in Hamburg 1664; gest. in Petersburg 1714.

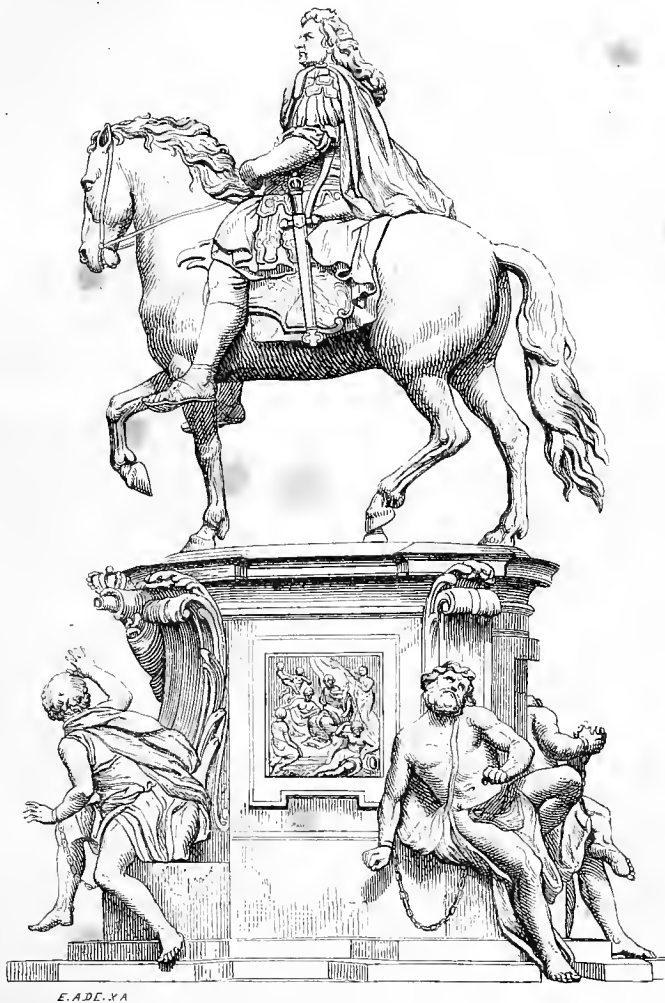
Was war aus der glänzenden Blüthe der deutschen Renaissance-Architektur geworden in Folge des dreißigjährigen verderbenden Religionskrieges? Nur langsam und allmählig erholte sich das Land, welches zwei Drittel seiner Einwohner verloren, welches mit Ruinen und Brandstätten überdeckt war, von der namenlosen Noth; noch heut sind bekanntlich die Schäden jener wilden Kriegszeit nicht verwunden. Ein neues Geschlecht war entstanden, in allen geistigen Beziehungen der Zusammenhang mit der früheren Entwicklung mehr oder weniger gelockert; vor Allem war die frühere Kunstentwicklung so gut wie ganz abgebrochen. Auf die Entfesselung aller Leidenschaften in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts trat in natürlicher Reaction dagegen nach wiedergekehrtem Frieden ein Einzwängen des Individuums in die festgeschlossenen Schranken eines bis ins Kleinste ausgebildeten Etiquette- und Formelwesens, und zwar nicht allein auf dem Gebiet des geselligen Verkehrs, sondern auch fast in allen Aeußerungen des menschlichen Geisteslebens. Man braucht nur irgend ein Buch aus jener Zeit in die Hand zu nehmen, um ein Aehnliches in dem wunderlich geschraubten und aufgebauchten Stil deffelben zu empfinden. So strebte man auch in Kunst und Wissenschaft nach der Einordnung des einzelnen Talentes in bestimmte Schranken. Damals entstand jenes deutsche Professorenthum, welches in seiner pedantischen Engherzigkeit die höheren Geistesbestrebungen des Volkes zunftmäsig zu monopolisiren bestrebt war, Tendenzen, die noch heut nicht immer ganz überwunden sind. In dieser Zeit begann auch auf dem Gebiete der Baukunst die Kathederweisheit mit ihren Lehrbüchern canonische Bedeutung zu gewinnen und in Folge davon die freie Erfindung der älteren Zeit mehr und mehr in ein bloßes Zusammenstellen bestimmter als correct geltender Formenelemente umzuschlagen. In üppiger Fülle schossen die Kunstlehrbücher auf, in denen die »Säulenordnungen« und ihre Anwendung im letzten Grunde das stets wiederkehrende Thema bildeten. Wie künstlerisch frei und selbständig hatte zuerst L. B. Alberti diesen Gegenstand behandelt! Vitruv's Buch war ihm ein nützlicher Berather gewesen, nicht mehr. Allmählig aber hatte sich in den Schriften der Späteren, namentlich der Hochrenaissancemeister Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Rusconi auf der von dem alten Römer gegebenen Grundlage, dessen Worte nun wie ein Evangelium galten,

der Canon ausgebildet. Im 17. Jahrhundert sind dann, seit, Dank Colbert's Anregung, Ludwig XIV. sein Interesse nicht nur der Architektur als ausübender Kunst, sondern auch den architektonischen Theoretikern zugewandt hatte, die Franzosen mit dem meisten Erfolge auf diesem Gebiete thätig. Unter Ludwig's Regierung entstanden die weit über Frankreichs Grenzen hinaus tonangebenden Publicationen von Errard und Chambray, Bosse, Perrault, Blondel, Daviler u. A.

Wie noch in unserm Jahrhundert ein deutscher Fürst glaubte einen neuen Baustil bestellen zu können, so versuchte schon Ludwig XIV. einen französischen Stil zu schaffen, indem er eine Concurrrenz auf eine neue (sechste) Säulenordnung ausschrieb. Hatte doch einst das römische Caesarenthum die jetzt als die höchste Vollendung bewunderte Compositordnung (zuerst am Titusbogen in Rom) aufgebracht: der Augustus an der Seine wollte dahinter nicht zurückbleiben. Eine Unzahl von Entwürfen ging ein, viele geradezu albern, brauchbar keiner; man mußte sich eingestehen, daß das Ziel auf diesem Wege nicht zu erreichen sei. Funfzig Jahre später hat dann bekanntlich das Rococo es in der That verstanden, allerlei nicht ungefällige Umbildungen der korinthischen Kapitellform in Aufnahme zu bringen, und noch am Ende des achtzehnten Jahrhunderts glauben tüchtige Männer der Kunst durch derartige Spielereien einen wesentlichen Dienst zu leisten. Man hatte sich eben allmähig daran gewöhnt alle architektonische Erfindung nahezu als bloßes geistreiches Verwerthen der Säulenordnungen anzusehen.

An den französischen Lehrbüchern nährte sich Nicolaus Goldmann (1623—1665), ein geborener Breslauer, der später in Leiden als Professor der Baukunst und Mathematik mit großem Erfolge thätig war. 1661 erschien dort seine Abhandlung »de stylometris«, während seine zahlreichen sonstigen Schriften erst nach seinem Tode durch Leonhard Christian Sturm veröffentlicht wurden. Goldmann's Lehren und Schriften waren von weitgehendstem Einfluß auf die Entwicklung der Architektur im Norden Deutschlands. Hatten schon die Franzosen dorische, ionische und korinthische Thüren, Fenster u. f. f. gekannt und nach bestimmten Vorschriften die Gesimse für Salons, Galerien, Schlafzimmer etc. eingetheilt, so ging Goldmann-Sturm in der Verknöcherung noch weiter. Der Modul (halbe Säulendurchmesser) wird das Maß, aus dem sich Alles aufbaut. Nur der Modul und die Höhe des Gebäudes brauchen gegeben zu sein, um dann den ganzen Palaß mit allen Ornamenten etc. nach allen Regeln der Kunst berechnen und zeichnen zu können. Die Bestrebungen der Franzosen lassen denn auch den deutschen Professor Sturm nicht ruhen, der seinerseits eine »deutsche« Ordnung ausklügelt, die er aber, wohl um seine Selbständigkeit zu zeigen, nicht als die letzte und höchste Stufe der Entwicklung gelten läßt, sondern hinter die ionische einreihet. Bezeichnend für den Geist der Zeit sind die Vergleiche, mit denen Goldmann-Sturm ihren Jüngern die Unterschiede der Säulenordnungen faßlich zu machen suchte: Es erscheint ihnen die toskanische Ordnung wie ein »ehrlicher Bürger«, die dorische wie eine »Bürgersfrau«, die ionische wie ein »junger geschmückter Hofmann«, die rein deutsche wie eine »Hofdame«, die römische (Composit) wie ein »adliger Jüngling«, die korinthische wie ein »adliges Fräulein«. Charakteristisch genug spricht der pedantische Geist der Zeit aus diesen Vergleichen. Nun redet man allgemein nicht mehr von »guten und schlechten« Verhältnissen sondern von

mathematisch »richtigen und falschen«, nicht mehr von »Geschmacklosigkeiten« sondern von »Fehlern«, denn die Regeln sehen Alles vor; die trefflichste Lösung, sobald sie nicht dem Lehrbuch entspricht, ist vielleicht verzeihlich, berechtigt nie. Auf seinem Katheder rechnet jetzt der Architektur-Professor den größten Meistern



E. ADE. YA

Der große Kurfürst. Bronzestatue in Berlin.

ihre Sünden vor; Rafael und Michelangelo müssen es sich gefallen lassen an den Vorschriften des altrömischen Provinzial-Baubeamten ihren Maßstab zu finden.

So war die künstlerische Anschauungsweise beschaffen, die um Andreas Schlüter herrschte und die er mit genialer Hand zerriss, als er in seinen Werken nachdrucksvoll das Recht der freien Erfindung der akademischen Schulweisheit entgegenstellte. Leider wissen wir über den Menschen Schlüter fast nichts; auf seine persönlichen Ansichten können wir nur aus seinen Werken schließen. Daß ihm der Katheder-Zopf, die künstlerische Unfähigkeit der Genossen manch trube Stunde

im Leben bereitet, verrathen freilich mancherlei Anzeichen, namentlich das Urtheil der Zeitgenossen und des nachfolgenden Geschlechtes über sein Wirken und Schaffen. Völlig allein steht er mit seiner Anschauung inmitten einer ihm künstlerisch fremden Welt. So bezeichnet er auch keine Entwicklungsstufe in der allgemeinen Geschichte der Baukunst, wie etwa sein großer Berliner Nachfolger Schinkel, sondern er steht da wie ein einzelner Glanzpunkt ohne Zusammenhang mit der vorhergehenden und folgenden Entwicklung in Norddeutschland. Denn während in der älteren Production dort in erster Linie die holländische Spätrenaissance mit ihren knappen Formen vorbildlich galt, hat seine Kunst sich an den formfrischen Vorbildern der italienischen Barockbauten genährt, deren Sinnesweise er nach dem Norden überträgt in einer Zeit, wo auch hier schon der bald in der ganzen Welt mächtig werdende französische Einfluss sich zu regen beginnt. Mit ihm zusammen schon arbeitet in Berlin der Franzose Johann von Bodt, der nachmals seinen Ruhm durch das Japanische Palais in Dresden begründete; in dem Schlößchen Monbijou, welches Schlüter's Rival Eosander für die Gräfin Wartenberg erbaut, richtet sich bald nachher die Königin Sophie Dorothea ganz im damals modernen französischen Stil ein.

Neben der Zeit verdient aber auch der Ort seiner Wirkfamkeit Berücksichtigung, wenn man die künstlerische Kraft Schlüter's gerecht würdigen will. Fern ab von den Mittelpunkten der Cultur in dem damals armfeligen Berlin, in welchem er die ersten wirklich bedeutenden Werke errichten sollte, die ganze Zahl der Fachgenossen zu weit überragend, um von ihnen Anregungen gewinnen zu können, so lebte und schuf er, allein von der Kraft des eigenen Ichs und den angesammelten Eindrücken einer italienischen und vielleicht französischen Studienreise zehrend. Es ist müßig aber doch lockend, sich auszumalen, zu welcher ganz anderen Leistungen sich dieser Mann in anderer, anregender Umgebung hätte aufschwingen können. Denn wenn die Einsamkeit des Studierzimmers auch die gelehrte Arbeit fördert, der Künstler entfaltet sich erst zur vollen Höhe im Wettkampf mit den Genossen und durch die immer neu aufgefrischten Eindrücke, welche die Werke glänzender Vorbilder ihm bieten.

Die Jugendgeschichte Schlüter's hüllt sich heut noch in völliges Dunkel. Geboren am 20. Mai 1664 zu Hamburg, kam er früh mit seinen Eltern nach Danzig, wo er vermuthlich den ersten Unterricht in der Kunst vom Vater, dem Bildhauer Gerhard Schlüter, empfing. Später kam er in die Werkstatt David Sapow's, den der dankbare Schüler nachher nach Berlin berufen haben soll, um ihn am Schloßbau zu betheiligen (s. Nicolai; den actenmäßigen Beweis aufzufinden, ist mir nicht gelungen). Von Arbeiten Schlüter's aus dieser seiner Lehrzeit ist nichts bekannt, ebenso wenig von solchen Sapow's, die einen Schluss auf den Grad seines Einflusses auf den Schüler gestatteten. Etwa 25 Jahr alt, mag dieser sich auf seine Studienfahrt nach Italien gemacht haben, die für seine Richtung entscheidend wurde. Spätestens 1691 war er wieder in der Heimath.

Will man den immerhin mißlichen Versuch wagen, aus dem Charakter seiner Kunst auf die Gegenden Italiens, die er besuchte, und die Meister, denen er sich mit Vorliebe hingab, zu schließen, so ist zunächst sicher, daß er Rom gesehen: der Marc Aurel auf dem dortigen Capitol hat ihm offenbar die Anregung zu seiner

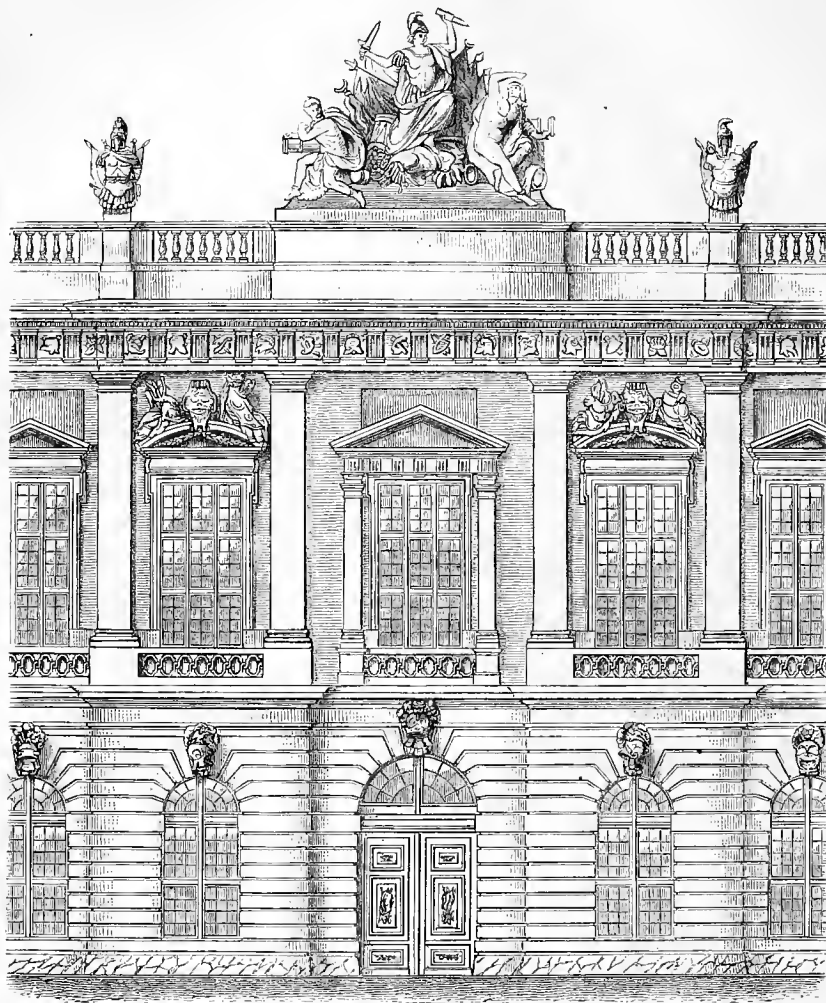
Reiterstatue des grossen Kurfürsten gegeben, und die Einflüsse der römischen Palastarchitektur lassen sich leicht in seinem Berliner Schloß nachweisen. Auf den Besuch von Florenz läßt vielleicht ein kleines Werk schliessen, welches der Holzschnitt auf Seite 20 giebt, ein Helmtheil der Trophäe über Portal No. 5 des Berliner Schlosses, in dem sich eine Erinnerung an die Medizäergräber Michelangelo's finden dürfte. Für die Ausdehnung seiner Reise bis Paris läßt sich kein Beweis beibringen, ja sie erscheint unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, wie wenig er von dem damals in vollster Blüthe stehenden Stile Mansart's, wie ihn Versailles bietet, berührt worden. Das Wenige, was sich in seiner Formgebung darauf stützt, liesse sich leicht aus dem Studium der Kupferstiche eines Bérain und Marot erklären. 1691 finden wir ihn in Warschau; für den Danziger Künstler war es nur natürlich, daß er sich im Bewußtsein seiner Kraft nach der Landeshauptstadt gezogen fühlte, wo gerade damals an dem Hofe des grossen Türkenbesiegers Johann Sobieski ein ziemlich lebhaftes Kunsttreiben herrschte. Marperger, ein Zeitgenosse Schlüter's, erzählt, daß der junge Meister schon dort eine Reihe glänzender Palastbauten aufgeführt habe, und diese seine offenbar nur auf Hörensagen beruhende Notiz hat bisher Geltung behalten. Ich habe es an anderer Stelle wahrscheinlich zu machen gesucht, daß Schlüter in Warschau vielmehr nur als Bildhauer, nicht aber als Architekt thätig gewesen. Freilich sind bis jetzt auch keine plastischen Arbeiten aus dieser Periode seines Lebens bekannt geworden, jedenfalls aber erwarb er während des dortigen Aufenthaltes den Namen eines tüchtigen Bildhauers, wie der Umstand beweist, daß man ihm auf die Kunde von seinem beabsichtigten Aufbruch von Warschau ein Jahrgehalt von 1000 Thalern bot, wenn er bleiben wollte, in Berlin aber ihm gar die bis dahin dort noch nie an Künstler gezahlte Summe von 1200 Thalern jährlich gewährte.

Im Frühjahr 1694 traf er in Berlin ein — von Trinitatis an bezog er seinen Gehalt, dessen Höhe er selbst bestimmt hatte. Er verpflichtete sich dafür, für Niemanden Anders als für den Kurfürsten zu arbeiten »sei es in Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaster oder Holz«. Von der Möglichkeit ihn als Architekten zu verwenden, ist damals noch nicht die Rede. Sein ältestes, noch erhaltenes Werk ist mehr decorativer Natur, plastischer Schmuck an der Decke und dem Gesimse des grossen Marmorsaales im Stadtschloß zu Potsdam. Von weiteren Arbeiten aus diesen ersten Jahren ist nichts erhalten, wenn nicht die Marmorbüste des Kurfürsten Friedrich, heute im Schloß Charlottenburg, aus jener Zeit stammt. Sie ist ein in Technik und Auffassung unbedeutendes Werk, in dem man die Klaue des Löwen noch in keiner Weise bemerkt. Die Nase ist abgestoßen und später ergänzt, offenbar nach der Verwüstung des Schlosses im siebenjährigen Kriege (1760). Es wäre nicht unmöglich, daß der damalige Restaurator die ganze Büste überarbeitet hätte, wodurch sich ihr geringer Werth erklären würde.

Die kleine Zahl vorhandener Arbeiten aus den beiden ersten Jahren seines Berliner Aufenthaltes läßt vermuthen, daß damals Schlüter's Zeit durch die Organisation der 1694 gegründeten Akademie und die Lehrthätigkeit an derselben stark in Anspruch genommen wurde. Dafür tritt er nach dem Tode des Oberbaudirektors Nering (21. October 1695), eines Holländers von Geburt, der die tonangebende architektonische Kraft in Berlin gewesen, nun auch als Baumeister auf



und zwar mit dem i. J. 1696 begonnenen Schloßchen Lietzenburg, dem späteren Charlottenburg, für die Königin Sophie Charlotte, die geistreiche Freundin von Leibnitz. Es war ein kleines Gartenschloß von nur elf Fenstern Front, der Mittelbau der heutigen ausgedehnten Anlage, von dem man noch die von Eosander stammende Kuppel abziehen muß. Der Grundriß bildet ein langgezogenes



Fassadentheil des Berliner Zeughauses.

Rechteck mit vorspringenden Mittelfrisaliten, welche hinter einer kreisrunden Vorhalle einen ovalen Saal enthalten. Links von dem Vorfaal entwickelt sich die breite bequeme Treppe mit offenem mittleren Viereck, ein französisches Motiv, welches sich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts herausgebildet hatte und bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts herrschend blieb. Damals war es neu in Berlin, wie der ganze ebenfalls auf französischen Vorbildern beruhende Grundriß.

Im Aufbau zeigt sich trotz der Beschränkung aller Mittel im Keime schon Schlüter's Eigenart. Die Front nach der Stadt zu gliedern auf hohen Sockeln stehende Halbfäulen, über denen das Hauptgesims jedesmal verkröpft ist, ein nicht gerade glückliches Motiv. An der Gartenseite sind die Halbfäulen auf das hier aus fünf Seiten des Achtecks gebildete Mittelrisalit beschränkt, dessen Seiten leicht concav geschwungen sind. Im Innern ist bei den bescheidenen Maßen von größerer Raumwirkung keine Rede, die Haupträume, Vorhalle und ovaler Gartensaal, sind im Verhältniß zu ihrer Grundfläche sogar auffallend niedrig, da sie nicht, wie meist bei derartigen Barockanlagen, die volle Höhe des Gebäudes, sondern nur die eines Stockwerks haben. Die flachen Decken zeigen



Masken sterbender Krieger im Hofe des Berliner Zeughauses.

eine geschmackvolle, aber so gemäßigte Stuckdekoration, daß man darin den Baumeister des Berliner Schlosses nur schwer wieder erkennt. König Friedrich scheint denn auch, nachdem Schlüter an jenem großen Werke seine volle Kraft entfaltet, für die bescheidene Decorationsweise des Gartenschlösschens keinen Geschmack mehr gehabt zu haben, denn bei der von Eosander geleiteten Vergrößerung von Charlottenburg (seit 1705) findet sich eine völlig mit den Prachtzimmern des Berliner Schlosses übereinstimmende Deckenbildung.

Traditionell knüpft sich Schlüter's Name noch heut an eine Reihe von plastisch-decorativen Arbeiten in den Zimmern von Charlottenburg, ohne daß irgend eine innere Nöthigung zu dieser Taufe vorhanden wäre. Jedenfalls sind es sämmtlich nur Atelierarbeiten von geringem Werth. —

Wenig Künstlerbiographien einer uns verhältnißmäßig so nahe liegenden Zeit dürfte es geben, welche dem Historiker so ungenügendes Material bieten, wie die Schlüter's. Wie die Nachrichten über seinen äußeren Lebensgang über-

aus dürftig find, — nicht einmal ein Bildniß ist auf uns gekommen — so fehlen auch die Spuren der inneren Entwicklung. Es ist unmöglich aus seinen Arbeiten das allmähliche Werden und Heranreifen des Meisters zu verfolgen, die logische Entwicklung der späteren Werke aus den früheren zu verstehen, was erst die nachfolgenden Geschlechter dem Künstler geistig nahe bringt. An die drei großen Werke seines Lebens: die Arbeiten am Zeughaus, das Berliner Schloß und die Reiterstatue des großen Kurfürsten, welche ihn in die Reihe der größten Meister erheben, reiht sich eine Anzahl von Werken aus den verschiedensten Perioden seines Lebens, die in nichts über das Maß dessen hinausgehen, was viele andere Zeitgenossen geleistet. Es fehlt eben jeder innere Zusammenhang zwischen diesen und jenen Arbeiten. Um so willkommener ist es, wenn man wenigstens in einem Falle nachweisen kann, wie die Gedanken, welche er an seinen Hauptwerken verkörpert, schon durch Jahre vorher ihn beschäftigt, also in ihrer endlichen Erscheinung erst der Ausdruck vielfachen künstlerischen Ringens sind. Der Eingang zum Schloßhofe von Charlottenburg wird heute durch zwei Schilderhäuser aus Sandstein gebildet, die von Eofander erst an diese Stelle versetzt, ihrer ganzen Architektur nach unzweifelhaft auf Schlüter als Urheber weisen, also i. J. 1696 entstanden sind. Das Hauptgefüß dieser Schilderhäuser nun ist durch eine Anzahl von Consolen getragen, die bei etwa 20 Centimeter Höhe und 10 Centimeter Breite aus den Köpfen sterbender Krieger gebildet sind, treffliche kleine Arbeiten, welche das Streben nach psychologischer Individualisirung noch trotz mehrfacher Ueberfchmierung mit Oelfarbe erkennen lassen. Hier also haben wir eine Vorstudie zu den Kriegermasken des Zeughauses!

Gleichzeitig mit diesen Arbeiten entstand das Modell für die von Jacobi 1697 gegossene Bronzestatue des Kurfürsten Friedrich III., welche nach mannigfachen Schickfalen endlich i. J. 1801 in Königsberg in Preußen aufgestellt wurde. 1697 oder 98 begann Schlüter das Modell zu seiner Reiterstatue Friedrich Wilhelm's des Großen, welche am 2. November 1700 von Jacobi gegossen und 1703 auf der nach ihr genannten Kurfürstenbrücke aufgestellt wurde. Während die Hauptfigur ein ausschließliches Werk ist, benutzte er bei der Herstellung der Modelle für die vier großen Sockelfiguren gefesselter Krieger die Hilfe der Bildhauer Baker, Brückner, Henzi und Nahl. Es ist Schlüter in diesem Werke gelungen, ein Vorbild, den Marc Aurel des Capitols, hinter sich zu lassen. Während der treffliche Wurf der antiken Statue bei mangelhafter Durchführung die Nachwehen einer großen Zeit erkennen läßt, von welcher der Bildhauer der römischen Kaiserzeit noch zehrte, ist Schlüter's Kurfürst eine Arbeit ganz aus eigenem Guffe, in den Grenzen der Portraitbildnerei eine Art idealer Verkörperung männlicher Energie und Standhaftigkeit. So stellt sie sich würdig Verrocchio's trutzigem Colleone und Donatello's Gattamelata an die Seite. Charakteristisch für die künstlerische Einheit der Gestalt ist es, daß kaum irgend ein unbefangener Beschauer aus der widerspruchsvollen Zusammenstellung der Allongeperücke mit dem römischen Kostüm Anstoß nehmen dürfte; wie dieser Reiter dasteht, so ist er in sich harmonisch.

Daher kommt es denn auch, daß die Volksphantasie ihre Vorstellung von

dem großen Begründer der preussischen Macht durchaus nur nach diesem Werke gebildet hat. Uns Allen ist der Kurfürst die heroenhaft gewaltige Erscheinung, wie ihn Schlüter gebildet, das wahre Bild des keineswegs körperlich reckenhaften Mannes ist darüber völlig vergessen. Will uns heute der Affekt in den Gestalten der vier »Sklaven« nicht recht behagen, da uns das ruhige Sein mehr mit den Gefetzen der Plastik in Einklang zu stehen scheint, so läßt sich doch die mächtige Wirkung des Gegensatzes zwischen den sich etwas pathetisch gegen ihr Schicksal sträubenden Gefesselten und der ruhigen Hoheit des Fürsten nicht verkennen; durch die ganze Gruppe klingt jenes horazische :

Si fractus illabatur orbis  
Impavidum ferient ruinae.

Sehr glücklich ist auch der Aufbau des Denkmals zu den Maßen der ganzen Brücke berechnet. — Ein kleines Modell dieses Werkes befindet sich im Berliner Museum.

Die Jahre, in denen das Reiterbild entstand (1697—1703), sind die fruchtbarsten in der künstlerischen Thätigkeit Schlüter's. In sie fällt im Wesentlichen auch der Bau des Zeughauses und der des Schlosses. Da Nicolai, die Hauptquelle für Schlüter's Leben, nur sehr nebenächlich von seiner Thätigkeit als Architekt am Zeughause redet, so hat man sich daran gewöhnt, dieses Werk ganz auf Rechnung Nering's zu setzen, der allerdings den Entwurf dazu gemacht und am 28. Mai 1695 noch den Grundstein gelegt hat. Fünf Monate später aber starb er. Nach seinem Tode übernahm Grünberg die oberste Leitung. Aber schon wird Schlüter, der von Anfang an die sämmtlichen Sculpturen zu arbeiten bestimmt war, auch beim Bau genannt (Adler). 1698 wird ihm dann die Oberleitung desselben übertragen, welche er, von der Arbeit für das Schloß ganz in Anspruch genommen, freilich schon im folgenden Jahre an Johann von Bodt<sup>1)</sup> abgab.

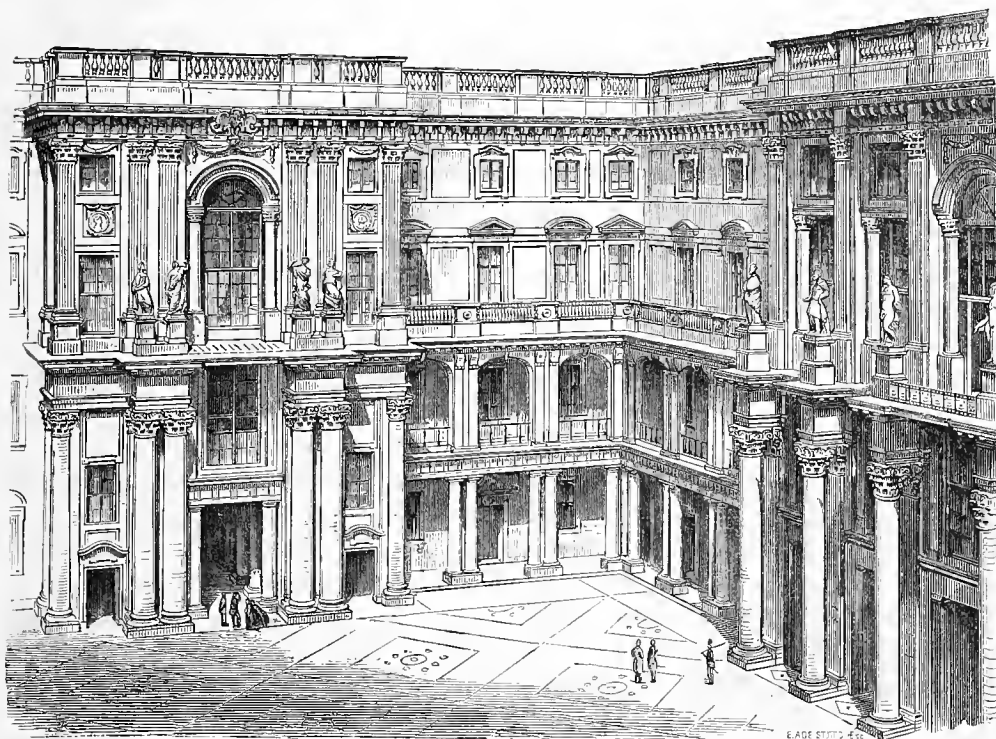
Da nun auch am Schloß im ersten Baujahre Grünberg die Oberaufsicht führte, während Schlüter der eigentliche Architekt war, so ist schon rein äußerlich genommen die Vermuthung nicht ungerechtfertigt, daß er auch hier bereits seit dem Herbst 1695 maßgebenden Einfluß befeß. Wichtiger sind die stilistischen dafür sprechenden Gründe. Darüber kann zunächst kein Zweifel sein, daß er es war, der das entscheidende Moment für die Gesamterscheinung des Baues in den abwechselungsreichen plastischen Schmuck verlegte, mit dem er die langen eintönigen Fassaden belebte. Nur das wenigste davon ist in der Ausführung sein Werk, die Skizzen dazu aber stammen von ihm her, wie mancherlei decorative Einzelheiten, die sich fast genau so am Schloßbau oder in Charlottenburg wiederholen, beweisen. Allerdings überkam Schlüter das Gerippe des Baues von seinem Vorgänger Nering; aber nicht dessen Gedanken sind es, die dem heutigen Werke seinen Werth verleihen, sondern zumeist Schlüter's Abänderungen, die neben den plastischen Zuthaten und den Veränderungen vieler Details namentlich auch in der Ersetzung der früher beabachtigten hohen Attikamauer über dem Hauptgesims durch die heutige Balustrade bestehen. — Treffend hat schon der alte Nicolai auf den ergreifenden Gedanken aufmerksam gemacht, der der plastischen Decoration zu Grunde liegt und zeigt, wie tief Schlüter seine

Aufgabe zu erfassen wufste. Am Aeußern des Gebäudes, welches die Rüstwerkzeuge des Krieges aufzunehmen bestimmt war, tritt uns die glänzende Schauffeite des Soldatenlebens, die Zierden und Ehren des Siegers in reichen Trophäen und kostbaren Waffenstücken entgegen, im Innern aber des stillen Hofes zeigt sich die Kehrseite des glänzenden äußeren Bildes: von den Schlusssteinen der Fenster des Erdgeschosses blicken dort die berühmten einundzwanzig Masken sterbender Krieger hernieder: Jünglinge, Männer und greise Kämpfer mit brechenden Augen sind im Augenblicke des Verscheidens mit ergreifender Wahrheit und Gemüthstiefe erfasst. Welch persönliches Erlebniss mag Schlüter den erschütternden Gedanken nahe gebracht und seinen Blick für die Wahrheit des Vorganges in so mächtiger Weise geschärft haben? Die Barockkunst hat trotz ihres steten Strebens nach Vertiefung der künstlerischen Gedanken (in dem sie ja zumeist recht äußerlich bleibt) wenig Werke aufzuweisen, welche von gleichem sittlichen Ernste Zeugniß ablegen.

In demselben Jahre 1698, wo Schlüter als Oberleiter des Zeughausbaues auftritt, wurde auch der erste Spatenstich für den großen Umbau des alten kurfürstlichen Schlosses auf der Insel zwischen den beiden Spreearmen gemacht.<sup>2)</sup> Die Entwürfe dazu müssen also im vorhergehenden Jahre entstanden sein und fallen somit in die gleiche Zeit mit den Vorbereitungen zur Reiterstatue. Da ist es denn wahrscheinlich, daß Schlüter dem Kurfürsten schon damals das bekannte, vielfach abgebildete und jedenfalls vor dem Frühjahr 1701 entstandene Project für ein Prachtforum unterbreitete, welches auf dem heutigen Schlossplatz entstehen und in einem Kreissegment sich gegen den Fluß und die Brücke öffnen sollte, während es an der entgegengesetzten westlichen Seite durch einen neuen Dom, nach Norden zu durch das Schloß, nach Süden durch eine zweite Palaßarchitektur, die Marställe, abgeschlossen wurde. Ob je eine Ausführung des Ganzen beabsichtigt gewesen, oder ob der Kurfürst sich von Anfang an auf den Umbau des Palaßes beschränkt hat, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Jedenfalls hat Schlüter hier eine Probe künstlerischer Fähigkeiten gegeben, die, wenn, wie wahrscheinlich, der Entwurf ohne Auftrag aus eigenem Antriebe entstanden war, ihn als den einzig möglichen Architekten für den Schloßbau hinstellen mußte. Noch i. J. 1697 wurde er unter Grünberg's Obercontrolle zum Leiter desselben berufen. Es handelte sich zunächst nur um den Ausbau des inneren Hofes (vergl. die Abbildung), von dem jedoch nur die Nord- und Südseite ganz, von der Ostseite nur die Hoffassade fertig, der Westflügel aber in Folge des später veränderten Bauplanes nie angefangen wurde. So bekommt man den rechten Eindruck des von Schlüter gewollten nicht so sehr beim Anblick des Gebäudes von der StraÙe aus, wo die späteren Verlängerungen der Front die Verhältnisse des Ganzen stören, als vielmehr beim Betreten des inneren Hofes. Dieser Schloßhof ist das großartigste und zugleich schönste Product der gesammten profanen Kunst der Barockzeit in Deutschland. In den Straßensfassaden hat Schlüter sich bemüht — und darin erkennt man den Bildhauer —, die Eintönigkeit der langen Fensterreihen durch plastische Zuthaten zu beleben. Es ist dasselbe Experiment, welches er am Zeughaufe gemacht, nur erlaubten ihm dort die geringere Höhe des Ganzen und die verhältnißmäÙig größeren Mauermaffen und

Lichtöffnungen den plastischen Schmuck abwechselungsreicher zu gestalten. Im Hofe ist derselbe Zweck einer lebensvollen Gliederung des Ganzen mit mehr architektonischen Mitteln ohne viel plastisch barocke Zuthaten durch geschickt vertheilte Gegenätze und einen unvergleichlichen Rhythmus der Massengliederung erreicht.

Im Frühjahr 1701 war der Bau so weit gefördert, daß bei der Rückkehr des Königs von der Krönung in Königsberg die Festlichkeiten bereits in den neuen Räumen stattfinden konnten. In der Decoration dieser Innenräume hat Schlüter eine neue Seite seines Könnens offenbart: seine erstaunliche Frucht-



Innerer Hof des königlichen Schlosses in Berlin.

barkeit in der Erfindung der reichsten Stuckornamente und Holzschnitzereien, die bei allem barocken Wesen oft an Schönheit ihres Gleichen suchen.

Es wird erzählt, und die Angabe hat nichts Unwahrscheinliches, daß König Friedrich von den Leistungen seines Architekten auf das Höchste befriedigt, eine Vergrößerung des bisherigen Planes beschlossen habe, um die lange Flucht der Festräume noch weiter in einer Linie fortzuführen. Schlüter lieferte, der Absicht des Königs entsprechend, einen neuen Entwurf, in welchem er den Hof etwa um das Doppelte vergrößerte und, entsprechend dem ersten, noch ein zweites Portalpaar einreichte. Man kann nur staunen, wie er es verstanden, nachdem ihm sein Plan so völlig umgeworfen worden, neue Combinationen zu finden, die diesen zweiten leider später wieder abgeänderten Entwurf noch reifer, noch schöner und wirkungsvoller machten, als es der erste gewesen. Um nämlich den

Rhythmus der Massen des in feinen Grundzügen bereits fertigen inneren Hofes nicht zu stören, legte er an der Stelle, wo ursprünglich die abschließende vierte Seite stehen sollte, der Nord- und Südflucht ein Rivalit von etwa 9 Meter vor, welches oben mit einem Giebelfelde schloß, dessen Reliefs auf beiden Seiten unausgeführt blieben. Zwischen beide Rivalite dachte er, den Doppelloggien der drei Hofseiten entsprechend, eine zweigeschoffige offene Säulenhalle, welche den vergrößerten Hof in zwei Theile trennte.

Wir haben in dieser Zweitheilung des Hofes, dessen äußere Hälfte einfacher gehalten ist, während der volle Reichthum sich auf den Innentheil concentrirt, die französischen Motive der Cour basse und Cour d'honneur. Nur würde Schlüter durch die glanzvolle Einreihung der Doppelarkaden, wo wir sonst nur eine einfache Mauer oder eiserne Gitter finden, ein Werk geschaffen haben, wie es einzig daßtände. Auch diese Absicht kam in Folge der späteren Ereignisse nicht zur Ausführung.

Abgesehen von dem inneren Ausbau der schon hochgeführten Theile concentrirte sich seit 1701 die Bauthätigkeit hauptsächlich auf die Nordflügel. In jenem Jahre begann der Umbau eines auf der Nordwestecke des zweiten Schlüter'schen Entwurfes gelegenen, aus dem 16. Jahrhundert stammenden Thurmes, des sogenannten Münzthurmes, den Schlüter in seinen Mauern verstärken und bis zu bedeutender Höhe emporführen wollte. Gleich bei Beginn der Arbeiten zeigte sich ein Riß im Mauerwerk, dem in den Jahren 1703 und 1704 andere und drohendere folgten. Schlüter suchte dem Uebel durch vermehrte Ankereinziehungen und nachträgliche Verstärkungen der Mauern zu begegnen. Dennoch traten 1705 die gefahrdrohenden Erscheinungen noch stärker hervor, worauf er sich zu einem ebenso kostspieligen wie seltsamen Experimente entschloß, mit dem er seinen technischen Kenntnissen ein allerdings recht ungünstiges Zeugniß ausstellte. Er führte nämlich an der der Neigung des Thurmes entgegengesetzten Seite einen kolossalen Steinpfeiler hoch, um an ihn den sinkenden Thurm mit den gewaltigsten Verankerungen zu hängen. Als auch dies nichts half, suchte er durch drei neue riesige Steinpfeiler dem Sinken von der vorderen Seite zu begegnen und fuhr trotz der immer drohender werdenden Gefahr mit dem Hochbau fort, so daß der Thurm im Juni 1706 ungefähr 70 Meter hoch war. Die Fundamentierungsarbeiten aber für diese Mauermaffen hatten den schlammigen Boden derart erschüttert, daß die Bewegung desselben immer mehr in Gang kam. So erhielt denn Markgraf Philipp Wilhelm von Schwedt, der Stiefbruder und Statthalter des abwesenden Königs, am 21. Juni plötzlich die Meldung, daß der Thurm den Einsturz drohe. Schlüter wurde gerufen, entschuldigte sich aber dahin, daß es sich nur um einige neue aber unbedeutende Risse handle, die seit Kurzem hervorgetreten wären. Zwei Tage später mußte er freilich selbst zugeben, daß die Risse mehr und mehr an Bedeutung zunähmen. Ein ohne sein Vorwissen angestelltes Verhör der Bauhandwerker ergab zugleich, daß die umlaufenden Gerüchte nicht übertrieben waren, und daß, wenn man der äußersten Gefahr vorbeugen wolle, der Thurm abgetragen werden müsse. Dennoch blieb Schlüter bei seiner stets ausgesprochenen Hoffnung, den Bau zu retten; nur das oberste Stockwerk müsse beseitigt werden. Wenn er aber

trotzdem doch selbst rathsam findet, die Bewohner der umliegenden Gebäude ihre Wohnungen räumen zu lassen, so sieht man, daß es dem geängstigten Meister nicht mehr Ernst mit den Hoffnungen war, in die er sich und Andere zu wiegen suchte.

Am 25. Juni begann der Abbruch, an dem man diesen und die folgenden Tage bis Nachts 1 Uhr arbeitete, und doch wuchs die Gefahr des plötzlichen Einsturzes gerade noch in diesen Tagen. Schlüter's Gemüthszustand war entsetzlich. Eine echte Künftlernatur, war er von Haus aus lebhaft im Empfinden und leicht erregbar, um so schwerer traf ihn jetzt der jähe Ausbruch einer Gefahr, auf deren Beseitigung er schon seit Jahren in mancher sorgenschweren Stunde vergeblich gefonnen. Sein Benehmen war im höchsten Grade aufgeregt und verwirrt; man fand ihn in den Vorzimmern des Markgrafen die Hände ringend; er selbst fürchtete noch später für seinen Verstand. Diese »witzigen Trubles«, so schreibt er einige Tage später seinem Vorgesetzten, dem Hofmarschall von Printzen, indem er den Auftrag, einen Entwurf zum Neubau der St. Peterskirche zu machen, ablehnt, »haben mich wie leicht zu denken in solchen foeblen Zustandt geführt, daß ich nicht allein etliche Tage zu Bette gelegen, sondern auch durch die grausame Alteration mein Geblüte so erregt, daß davon ein Zittern absonderlich gekommen in meinen Händen und nicht möglich ist, einen gleichen Strich zu machen.« Während mit dem Abbruch des Thurmes fortgefahren wurde, sollte auf königlichen Befehl eine Commission, bestehend aus Schlüter, den Architekten von Eosander und Grünberg aus Berlin und Professor Sturm aus Frankfurt a/O., die Ursachen des Sinkens ermitteln und die drei Letzteren ihr Urtheil abgeben, ob Schlüter's Veränderungsvorschläge constructiv annehmbar wären. In den Commissionsitzungen kam es zu heftigen Zerwürfissen zwischen Schlüter und den drei anderen, an denen sowohl die nervöse Ueberreiztheit des Geängstigten, wie das herausfordernde Benehmen seiner drei Fachgenossen Schuld trug, und in Folge deren Schlüter sich von den weiteren Sitzungen fern hielt. Das Ergebniss der Untersuchung war für ihn so ungünstig wie nur möglich. Das Sinken des Thurmes stellte sich als durch grofse, unentschuld bare Nachlässigkeiten, bei der Fundamentirung veranlaßt, heraus, und ob mit den Resten des Baues noch irgend etwas zu machen wäre, erschien den drei Andern im Gegensatze zu Schlüter mehr als zweifelhaft. In der That fing bald darauf die Bewegung im Mauerwerk von Neuem an, so daß auch Schlüter jetzt einsehen mußte, daß nichts mehr zu retten sei und der Thurm bis in die Fundamente hinein abgetragen werden müsse. Die Einleitung dieser ihm demüthigenden Arbeit blieb ihm noch überlassen, im Herbst desselben Jahres aber wurde ihm die Leitung des Schlofsbaues abgenommen und Eosander übertragen.

Schon viel der Commentare sind seit dem vorigen Jahrhundert an dies Ereigniss geknüpft worden. Schlüter's Verschuldung als Techniker ist unverkennbar, ebenso gewifs aber auch, daß dadurch seine Bedeutung als Künstler nicht berührt wird; und wichtiger als der Streit, ob in dem Verfahren gegen den Meister eine Härte liegt oder nicht, ist die Wirkung, die das Ereigniss selbst auf ihn geübt. Hätte er in sich die Kraft gefunden, sich über sein Mißgeschick zu trösten, wie manch Anderer in ähnlicher Lage es gethan, so wäre der Verlust der Gnade

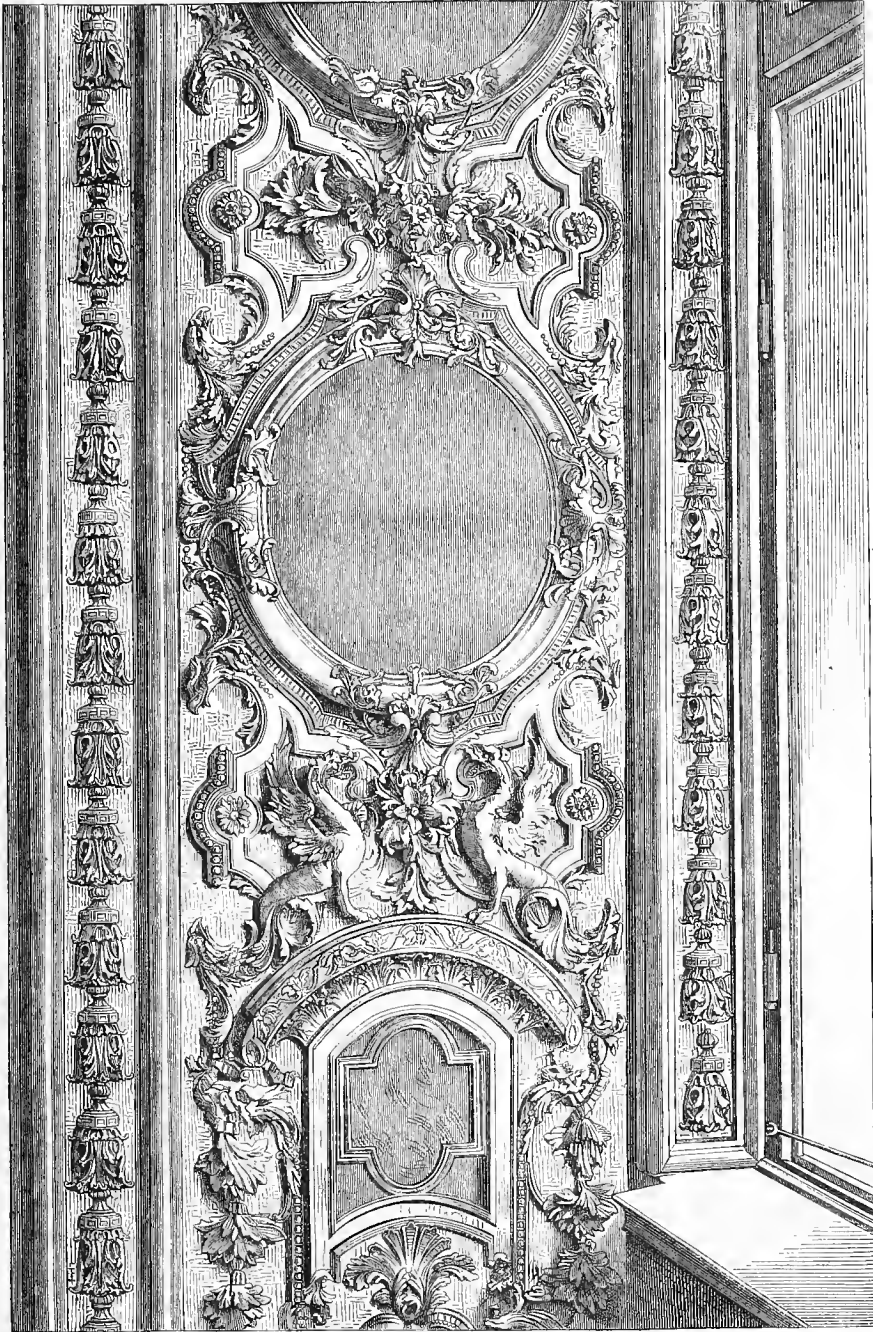


König Friedrich's für ihn zu tragen gewesen; einem Manne wie ihm stand die Welt offen, wie er sieben Jahre später doch noch erproben mußte. Dafs aber sein künstlerisches Selbstgefühl, das freudige Zutrauen, welches seine bisherigen Arbeiten ausgezeichnet, in jenen Tagen der schweren Sorge für immer verloren ging, dafs hier eine Kraft gebrochen wurde, wie sie in Jahrhunderten nur selten wiederkehrt, das ist die erschütternde Tragik, welche die an sich nicht wichtige Geschichte des Münzthurmbaues zu einem kunstgeschichtlich denkwürdigen Ereigniß macht. —

Ist im Vorstehenden Schlüter's Thätigkeit am Berliner Schlofsbau im Zusammenhang skizzirt worden, so muß die Betrachtung nunmehr zu seinen andern Arbeiten, welche in denselben Zeitraum fallen, zurückkehren. Als älteste derselben entstand in den Jahren 1701 bis 1703 als Eckhaus der Königs- und Burgstrasse ein Palaß für den Grafen Wartenberg, die heut sog. alte Post. Ueber einfachem Unterbau erheben sich zwei mit durchgehenden cannelirten Pilastrn ionischer Ordnung gegliederte Stockwerke und darüber das Hauptgesims mit hoher Figuren-geschmückter Attika. Zwischen den Fenstern der beiden Geschosse sitzen runde Reliefs, neben denen urprünglich Wandmalereien angebracht waren. Die mafsvoll solide Pracht des Ganzen macht das Werk zu einem hervorragenden Beispiel dessen, was die Zeit unter dem »adeligen Wohnhaus« verstand; dafs es zugleich das schönste Privatgebäude des damaligen Berlins war, würde an sich nicht viel sagen. Trotzdem macht sich in den Einzelheiten der Fassade manche nicht glückliche Eigenart geltend, so die kahlen Sockel der Pilastr, der geschweifte Fries des Hauptgesimses, die zu hohe Attika u. A. Im Inneren ist ein Theil der reichen Deckendecoration und eine Anzahl geschnitzter Thüren noch erhalten.

1702 entstand in der Nicolaikirche das Grabmal für den zwei Jahre früher verstorbenen Goldschmied Daniel Männlich, ein Werk, dem nur der Name des Künstlers einiges Interesse verleiht und dem jeder selbständige Werth fehlt. Dafs Schlüter's Verhältnisse trotz wiederholter Gefuche um Erhöhung seines Gehaltes in jenen Jahren wenigstens nicht geradezu ungünstige waren, geht sowohl aus dem Umfande hervor, dafs er in der Brüderstrasse ein eigenes Haus, heute Nr. 33, befaß, wie daraus, dafs er 1703 die Errichtung einer marmornen Kanzel in St. Marien zum Theil auf eigene Kosten als ein der Kirche dargebrachtes Geschenk übernehmen konnte. Er durchschnitt bei dieser Arbeit einen der gothischen Bündelpfeiler des Langhauses, um seinen unteren Theil durch vier ionische Säulen zu ersetzen, zwischen denen er die Treppe zu der Kanzel hochführte. Diese ist im Anschluß an italienische Vorbilder in der Art der berühmten Kanzel von Sta. Croce gebildet, selbstverständlich mit Umsetzung der Frührenaissanceform in die aufgebaufchtere Compositionsweise des Barock. Von allen plastisch-decorativen Arbeiten Schlüter's kommt dies Werk dem im Schlofs Geleisteten am nächsten, wie es auch in jeder Einzelheit die gemeinsame Entstehungszeit mit den dortigen Arbeiten verräth; ja es scheint fast, dafs einzelne Profilschablonen vom Schlofs hier wieder verwandt sind. Leider ist das reizvolle Werk durch zwei neben der Kanzel freistehende Engelstatuen verunziert, welche mit dieser durch völlig unorganisch angehängte bandartige Voluten verbunden sind; untergeordnetere Leistun-

gen im Stil der Engelsbrückenfiguren Bernini's, die man ohne ausdrückliches Zeugniß nie für Arbeiten Schlüter's ansehen würde. Sie tragen wohl die Schuld



Fensterleibung in der Brandenburgischen Kammer des Berliner Schloffes.

an dem abfälligen Urtheil, welches man mit Unrecht über das ganze Werk ausgesprochen hat.

In demselben Jahre 1703 entschloß sich König Friedrich in dem kleinen märkischen Badeorte Freienwalde eine Brunnenkur zu gebrauchen, weshalb Schlüter in eiligster Ausführung nur aus Holz und Gips ein Schlöfchen für ihn herstellen mußte. Des Künstlers Arbeitskraft und Schaffenslust stand in jenen Jahren allseitigen Beifalls und unverkennbarer Gunst des Königs auf ihrer Höhe. In dieser Grundstimmung mochte ihn die Aufgabe, welche mehr eine flüchtige Festdecoration als ein wirkliches Bauwerk forderte, reizen, seiner Phantasie einmal freies Spiel zu lassen. So entstand ein Werk »innen und außen mit vortrefflicher Stuckaturarbeit in Schlüter's unnachahmlicher Weise geziert, so daß es dem schönsten Palaste ähnlich sah«, wie Nicolai sagt. Im Erdgeschoße befanden sich die Wohn- und Badezimmer des Königs, im zweiten Stockwerke ein großer Speisesaal, um den auf allen vier Seiten eine Halle von vier und sechzig korinthischen Säulen lief. In den Jahren 1706 und 1707 finden wir Schlüter an demselben Bau beschäftigt, wohl mit Ausbesserungen des in der Eile gar zu flüchtig Ausgeführten. Schon 1722 mußte dann das Ganze, weil es den Einsturz drohte, wieder abgetragen werden.

Die Tage, in denen sich das Geschick des Münzthurmes entschied, waren, wie oben hervorgehoben, der Wendepunkt im Leben des Künstlers. Seit jener Zeit soll er, körperlich und geistig gebrochen, in seinem Gartenhause vor dem Köpenicker Thore still vor sich hin gelebt haben. In der That begegnet man dem bis dahin rastlos Thätigen in der Folge nur noch in wenigen Arbeiten, und diese zeigen einen merklichen Abstand gegen das frühere. Zwar blieb ihm der Titel eines Baudirektors, und als Bildhauer war er nach wie vor am Schlosse beschäftigt, aber nur unerfreulich und eine Quelle beständiger Demüthigungen konnte diese Wirkksamkeit für den leicht erregbaren Mann sein, wo er sie jetzt unter der Oberleitung Eofanders ausüben mußte. Was er empfunden, als dieser seinen zweiten Plan nicht zum Vortheil des Werkes abänderte, berichtet uns kein schriftliches Zeugniß, daß seine Seele schwer daran trug, beweist aber schlagender als Worte die Decke der Bildergalerie, welche damals entstand, und die bei allem Reichthum einen sichtbaren Rückschritt gegen die Deckenbildungen der Paradekammern zeigt. Die figurenreichen Hochreliefs im Schildbogen unter dem Tonnengewölbe sind unruhige und schwülstige Compositionen, die Gliederung der langen Decke selbst entbehrt jeder architektonischen Eintheilung.

Erst im Jahre 1712 finden wir ihn wieder als Architekten thätig, als der Oberhofmeister von Kameke ihm den Bau einer Villa in seinem in der Neustadt gelegenen Garten auftrag, die heutige Loge Royal York in der Dorotheenstraße. Das nur eingeschossige Gebäude weist in der Straßenfront eine Anzahl wild barocker Motive auf, geschwungene Linien im Grundriß, plastisch nachgeahmte Fenstervorhänge und einige an die Formgebung des späteren Rococo gemahnende Schnörkel. Auch die im Verhältniß zur geringen Höhe des Ganzen zu schweren dorischen Säulen der Gartenfront zeigen, daß Schlüter's auf das Großartige gerichtete Sinnesweise den rechten Ausdruck für die leichtere Formenwelt der landschaftlichen Architektur vergeblich suchte. Im Hauptsaal des Gebäudes bil-

dete er in vier Hochreliefs die Welttheile. Wenn er daselbe Motiv über den Thüren des Ritterfaales im Schloß, dem Orte entsprechend, pathetischer faßte, so gab er es hier, der halb ländlichen Umgebung angepaßt, genrehafter, und es ist ihm dies Streben nach dem Liebenswürdigen-Gefälligen in der Plastik ungleich besser gelungen, als in der Architektur.

Dies Gartenhäuschen war Schlüter's letztes Werk in Berlin, vielleicht sein letztes ausgeführtes überhaupt. Nach dem am 25. Februar 1713 erfolgten Tode Friedrich's des Ersten und der Thronbesteigung des neuen Königs Friedrich Wilhelm wurde unter so vielen anderen, Kunstzwecken gewidmeten Ausgaben auch der Gehalt Schlüter's als Hofbildhauer gestrichen und dieser damit gezwungen, sich im Auslande Beschäftigung und Lebensunterhalt zu suchen.

Vielleicht war Peter der Große schon bei einer früheren Anwesenheit in Berlin auf den Baumeister des Schlosses aufmerksam geworden. Jedenfalls fand Schlüter jetzt am russischen Hofe bereitwilliges Entgegenkommen, mochte er nun selbst seine Dienste angeboten haben, oder von Peter nach dem Tode Friedrich's I. berufen worden sein. Auch schien das eben entstehende Petersburg dem Architekten wie dem Bildhauer ein neues glänzendes Feld der Wirksamkeit zu versprechen. Noch im Frühjahr 1713 brach er in Begleitung seines Sohnes von Berlin auf, wo er vorläufig seine Frau zurückließ. Zunächst ging er, wir wissen nicht zu welchem Zwecke, nach Sachsen und von dort nach kurzem Aufenthalt nach Rußland, um wahrscheinlich noch im Sommer seine Stellung als Oberbaudirektor in Petersburg anzutreten. Alles ließ sich günstig an, so daß er nach Verlauf einiger Zeit der Gattin den glücklichen Beginn eines neuen Lebens und neuer Thätigkeit melden konnte, worauf diese ihren Haushalt auflöste und in der Eile unter ungünstigen Verhältnissen für ein geringes Geld verkaufte, um den Vorausgegangenen in die neue Heimath zu folgen. Da traf plötzlich und völlig unerwartet die Nachricht ein, daß der große Meister, wie es scheint Ende Mai 1714, in Petersburg gestorben sei. Die Wittve blieb in traurigen Verhältnissen zurück, denn noch war eine Reihe rückständiger Schulden nicht getilgt. Vergeblich wandte sie sich Hilfe suchend an den König Friedrich Wilhelm; auch den Zaar und die Zaarin suchte sie für ihr Schicksal zu interessiren, es ist ungewiß, mit welchem Erfolg. Ihr weiteres Loos wie jede Einzelheit über den Tod Schlüter's ist unbekannt. Der Sohn blieb vorläufig als Ingenieur in russischen Diensten und kam später als solcher nach Sachsen, wo er um 1730 in Dresden gestorben sein soll. — <sup>3)</sup>

Es ist ein tief traurig stimmender Ausgang, den das Leben des bedeutendsten Künstlers nimmt, den Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert hervorgebracht. Fürst und Volk in Preußen vermochten nicht zu schätzen, was sie an diesem Manne Großen besaßen, und zwangen ihn so auf fremder Erde ein Leben zu enden, welches heute einen der Ruhmestitel unseres Volkes ausmacht und dessen beste Kraft er in Berlin in unfruchtbarem Ringen gegen ein schweres Geschick aufgezehrt hatte. Eine Schule hat er nicht hinterlassen; fehlte es doch in Berlin zunächst an hinreichenden Aufgaben, um befähigtere Kräfte anzulocken und ihre Entwicklung zu ermöglichen. Aber auch in der künstlerischen Richtung Schlüter's lag die Unmöglichkeit einer Schulbildung begründet. Kein neues fortbildungsfähiges Element bringt er in die allgemeine Entwicklung, nur sein

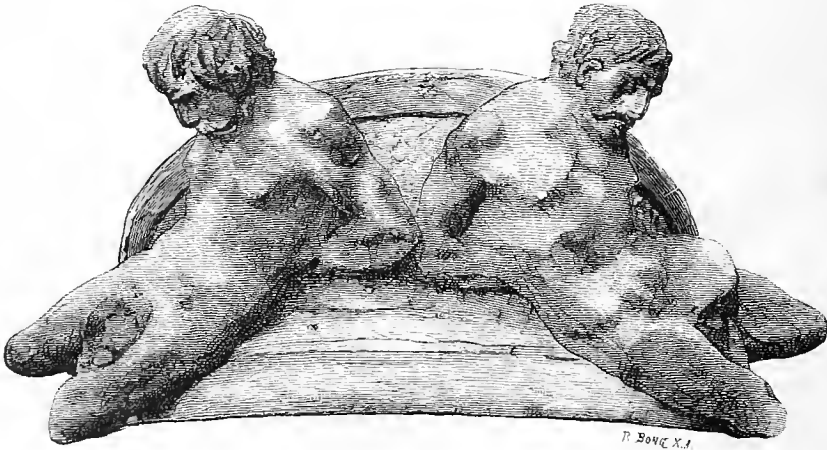
individuelles Schönheitsgefühl, fein Sinn für großartige Wirkungen und der seltene Reichthum seiner Phantasie erheben ihn über die Menge. Das aber sind Dinge, die sich nicht übertragen lassen. Der einzige nennenswerthe Künstler, in dessen Arbeiten Schlüter's Formenwelt einen Nachklang findet, ist Paul Decker (1677—1713), der eine Zeit lang unter diesem in Berlin thätig war und später als Hofbaumeister in Bayreuth lebte. Seine Stiche des Berliner Schlosses so wie sein großes Prachtwerk »der fürstliche Baumeister« haben seinen Namen bekannter gemacht als seine angeführten Werke. Sieht man, das gesammte Lebensbild Schlüter's in einen Ueberblick zusammenfassend, die Architektur des Schlosses, den reichen ornamentalen Schmuck der Innenräume desselben, die Reiterstatue des großen Kurfürsten an, so schwankt man, in welcher der drei Richtungen er Größeres geleistet, ob als Baumeister, als Bildner von figürlichen Werken, oder in der decorativen Plastik. Auf allen drei Gebieten hat er innerhalb der vielgeschmähten Barockkunst Werke von fast klassisch zu nennender Schönheit hervorgebracht, die seinen Namen in die Reihe der hervorragendsten Künstler unseres Volkes setzen.

#### Anmerkungen.

1) Wenn Johann von Bodt schon im 18. Jahrhundert als derjenige genannt wird, welcher Nering's Plan umänderte, so geht dies doch wohl nur auf die Veränderung des Hauptportales.

2) Der Abschnitt über das Berliner Schloß konnte nur ein Auszug aus meiner vor wenigen Monaten erschienenen und nur in einer kleinen Anzahl von Exemplaren gedruckten Geschichte dieses Gebäudes sein, die nähere Ausführung und Begründung des hier nur Angedeuteten ist dort gegeben.

3) Die Nachrichten aus der letzten Zeit Schlüter's sind das Ergebniß der Nachforschungen, welche auf Betrieb des Herrn Geh. Hofrath L. Schneider in den Moskauer Archiven angestellt wurden und welche zwei Schreiben der Wittve Schlüter an das russische Kaiserpaar und eines des Gießers Jacobi als Gläubiger Schlüter's an den Zaaren zu Tage förderten.



Von der Trophäe über Portal Nr. 5 des Berliner Schlosses.



## Anton Raphael Mengs.

Geb. zu Auffig 12. Mai 1728, gest. zu Rom 29. Juni 1779.

Die große Leistung der Carraccisten, jenes eklektische Zusammenfassen der Vorzüge des Cinquecento unter theilweisem Rückgange auf die Antike, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu einem Schattenbild geworden. Der schale Mechanismus, unvermeidlich durch das hundertjährige Nachtreten einer an sich immerhin achtbaren, aber im Grunde doch nur formalen Theorie, hatte durch den Zuzug der mehr selbständigen Richtungen, wie sie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in Spanien, in den Niederlanden und selbst noch in Italien blühten, wenig Lebenskraft, sondern höchstens einige Localfärbung gewonnen. Im 18. Jahrhundert aber war in stilbildender Selbständigkeit nur eine Nation, bisher im Wesentlichen ohne solche, auf dem Schauplatze geblieben, nämlich Frankreich. Die übrigen Länder zehrten von den verwichenen Zeiten. Hatte nämlich auch in Frankreich die monumentale Kunst in die ausgefahrenen Geleise eingelenkt und damit ebenso allen selbständigen Werth verloren, so war es dort wenigstens die Cabinetskunst, die wie vorher in der Landschaft nun im idyllischen Genre einen eigenartigen Ton anschlug. Wie das Rococo in der Architektur, so sprach auch seine Cabinetsmalerei den Charakter jener Zeit und damit vorab Dichten und Trachten des französischen Hofes in einer Ursprünglichkeit und Wahrheit aus, welcher man, so ungesund auch das Vorbild, die Anerkennung nicht versagen kann. Allein diese einzige Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand wenig Ausbreitung oder vielmehr kein Talent mehr, das sich mit dem Haupte der Richtung (A. Watteau) hätte messen können, und war auch

wie das ganze Rococo von vornherein zu nur kurzem Leben bestimmt. Die Lebrun'sche Schule überdauerte sie und überflügelte sie namentlich an Ausbreitung; denn die Plafonds und Saalwände bedurften nach wie vor jenes großen lärmenden Pompes, wie ihn die kosmopolitische Decorationskunst, für welche noch immer Italien tonangebend war, welche aber der Hof Ludwig's XIV. besonders gehegt hatte, seit einem Jahrhundert entwickelte. In der That ist der Unterschied in der Auffassung nicht groß, ob nun ein Lebrun oder ein Giordano oder irgend ein Epigone dieser Beiden den breiten und kecken Pinsel führte.

Deutschland war aber damals hinsichtlich der Kunst vom Westen wie vom Süden ungefähr gleich beeinflusst. Von Selbständigkeit war kaum irgendwo eine Spur, und die Abhängigkeit so blind, daß man sich daran gewöhnt hatte, nicht blos von deutscher Art, sondern auch von deutschen Händen überhaupt nichts Nennenswerthes mehr zu erwarten. Auch der niederländische Einfluss hatte aufgehört, seit die Kunst nur noch dazu da zu sein schien, fürstlichen Luxus mit aller wünschenswerthen Prachtentfaltung in den Residenzen zu bedienen. Denn wie allerwärts, so war auch in Deutschland zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Kunst rein höfisch. Von den Höfen aber hatte damals, nachdem der pfälzische und bayerische wie der österreichische Hof in ihrer kunstliebenden und -fördernden Tendenz entschieden zurückgegangen waren, der kurfürstliche vor Allen der Kunst eine Pflegestätte eröffnet, getragen von einer mehr universalen, uneigennütigen und verständnißreichen Auffassung, als sie selbst am brandenburgischen und an einigen geistlichen Fürstenhöfen herrschte, wo die Kunst entweder rein decorativen Zwecken und so viel als möglich praktischen Bedürfnissen oder vorwiegend der Prachtliebe und dem Luxus huldigen sollte. Freilich hatte im 16. und 17. Jahrhundert die Sucht, die Raritäten-Cabinette oder sogenannten Kunstkammern immer mehr mit wunderlichen Kostbarkeiten aus dem Gebiete des Kunsthandwerks und raffinirter Techniken sowohl wie aus dem Gebiete seltener Naturforschöpfungen zu bereichern, das Uebergewicht über die Neigung zu eigentlichen Kunstsammlungen oder Neuschöpfungen, und es darf sogar behauptet werden, daß die hierher bezüglichen Bestrebungen Albrecht's V. von Bayern entschieden mehr Anspruch auf höheren Kunstsinne verrathen, als die des sächsischen Kurhauses, wie ein Vergleich der Reste der einstigen Münchener Kunstkammer in der Schatzkammer und der sog. Reichen-Kapelle der bayerischen Residenz mit den Schätzen des grünen Gewölbes zu Dresden wohl belegen kann; allein es hatten doch auch schon die drei Johann Georg von 1611—1694 zunehmend der Malerei ihre Huld zugewandt und italienische, französische und niederländische Künstler an ihren Hof berufen. Doch erst unter August II., dem Starken, (1694—1733), wurde Dresden eine Kunststadt. Der in mehr als einem Betracht höchst merkwürdige Mann hatte als Prinz die glänzendsten Höfe Europa's bereist und dabei nicht ohne Verständniß auch den Künsten seine Beachtung zugewandt. Nach seiner Rückkehr aber brannte er vor Begierde, seine bis dahin höchst ärmliche Residenz zu ähnlichem Glanze zu erhöhen, wie er ihn an den italienischen Fürstenthronen, vornehmlich aber an dem damals tonangebenden Hofe Europa's, dem französischen zu Versailles, gesehen. Das Dresdener Theater wurde eine Heimath der französischen Dichtergrößen Ludwig's XIV.; die älteren, wie die neuen

Gartenanlagen erhielten den Zuschnitt Lenôtre's und wurden mit Statuen im Geschmack des gallirten Berninismus gefüllt, die Cabinette mit Werken der Lebrun'schen Schule ausgestattet, und August's Vorliebe für die Pastellmalereien der Venetianerin Rosalba Cariera (1675—1757), deren Dresden mehr als anderthalbhundert besitzt, entsprang deren Geltung in Frankreich. Freilich war August's II Kunstliebe mehr in der Bewunderung handfertiger Geschicklichkeit, oder in decorativen Absichten begründet, so daß denn auch Bildnerei und Malerei im Ganzen mehr im Dienste architektonischer Schöpfungen Geltung hatten. Von diesen aber dürfte der »Zwinger«, bei welchem der künstlerisch hochbegabte Fürst den Architekten Pöpelmann selbst nicht wenig beeinflusste, eine bleibende Stelle unter den Bauwerken nicht bloß seiner Zeit einnehmen, als das erste und einzige größere Werk, an welchem das Rococo, in Frankreich auf die innere Decoration beschränkt, auch nach Außen durchschlug und sich auch der sonst lediglich barock gebliebenen Architektur bemächtigte.

Unter August III. (1733—1763) veränderte sich nicht die Kunstpflege, aber die Richtung derselben. Der italienische Einfluß wurde nicht bloß vorherrschend, sondern beinahe ausschließend; Kirchenmusik, Oper, Ballet, ja selbst die Theaterdecoration wurde nicht bloß nach italienischem Muster, sondern durch italienische Kräfte besorgt. Der Bau der katholischen Kirche, ein Werk des Römers Gaetano Chiaveri (geb. 1689, † 1770) und selbst von italienischen Steinmetzen ausgeführt, stellte sich in seiner rein italienischen Weise in den schroffsten Gegensatz gegen den Zwinger. Weniger fühlbar war der Unterschied im Gebiete der Plastik, für welche schon August II. italienische Werke der Berninischen Schule neben französischen erworben, während anderseits der berühmte Meißener Porzellankünstler J. Joach. Kändler unter August III. sich näher an französische Vorbilder angeschlossen und diese sogar überbot. Auch die Malerei hatte damals einen so kosmopolitischen Charakter gewonnen, daß L. Silvestre, ein Schüler Lebrun's und an den Hof August's II. berufen, von den durch August III. nach Dresden gezogenen Schülern eines Fr. Solimena, worunter Stef. Torelli, in Auffassung und Behandlung sich nicht wesentlich unterschied, wie er auch diesem und den andern Plafondmalern, einem G. B. Groni, A. Pellegrini, M. Bacciarelli und Fr. Gandini an Unbedeutendheit nahezu gleichkam. Graf P. Rotari aber gehörte dem Dresdener Kreise nur vorübergehend an.

All dieses Verfetzen fremder Kräfte, diese fremde in Sachsen eingeführte Kunstcolonie hatte jedoch weniger auf sich als der Import von Schöpfungen früherer und wirklicher Meister durch die Herstellung der berühmten Dresdener Galerie, welche hauptsächlich August's III. Verdienst ist. Zwar hatte den ersten Stein zu dem herrlichen Werke schon August II. gelegt, indem er 1722 sowohl aus der Kunstkammer die vorhandenen Bilder von den Raritäten ausscheiden und mit anderen bisher zerstreut aufbewahrten Gemälden seines Besitzes im »Reißgenstall« vereinigen ließ; doch scheint denkbar, daß dieser Ausscheidung mehr als wirkliche Schätzung der Gemälde die Absicht zu Grunde lag, die Kostbarkeiten des Grünen Gewölbes zu höherer Wirkung zu bringen, wie auch August's II. Sammlung antiker Statuen weniger fein Werk als das R. le Plat's gewesen zu sein scheint.

In August III. hatte sich die Genuß-Universalität seines Vaters hauptsächlich



auf Bilderliebhaberei concentrirt, welche im Gegensatz zu dem Sammeleifer an vielen damaligen Fürstenhöfen weder vorherrschend ostentios noch ohne Verständniß und wahrhafte Empfindung war. Unsterblich ist die wahrhaft classische Scene, in welcher der König bei der Aufstellung der sistinischen Madonna eigenhändig den Thronfessel mit den Worten zurückschob: »Platz da für den großen Raphael!« Auch konnte es ihm nicht begegnen, was dem kunstliebenden König Carl III. von Spanien bei der »Nacht« des R. Mengs begegnet ist, daß er das Correggio'sche Vorbild der Schöpfung eines modernen Rivalen nachsetzte; denn als Rotari, obwohl von ihm und mit Recht hochgeschätzt, in seiner »Ruhe auf der Flucht« das Beleuchtungsmotiv der »Notte« entlehnt und in der Meinung im Uebrigen Correggio übertroffen zu haben, die beiden Bilder zum Vergleich so zusammengestellt hatte, daß das neue Bild hinter dem unübertrefflichen Meisterwerke Correggio's hervorleuchtete, soll dem König das geflügelte Wort entfahren sein: *C'est bon pour le derrière du Corrège!*

Doch so ernsthaft auch des Königs Liebe für die Meisterwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts war, von welchen er sich täglich das eine oder andere in sein Wohnzimmer bringen ließ, um es recht genießen zu können, und so sehr er sich auch bemühte, durch persönliche Beziehungen mit fürstlichen Besitzern diese Schätze immer zu vermehren, so wurden seine Bestrebungen doch hauptsächlich nur dadurch recht gedeihlich, daß er das Glück hatte, die rechten Männer längere oder kürzere Zeit an seiner Seite zu haben, welche bei gleicher Tendenz ihm an Kennerchaft überlegen waren. Man erinnere sich nur an den Venezianer Grafen Fr. Algarotti, an C. H. v. Heineken und an Chr. L. v. Hagedorn, welche an der Entwicklung der großartigen Sammlung einen so wesentlichen Antheil genommen haben. Gegenüber der herrschenden Strömung war es ohne Zweifel von großem Werthe, daß Heineken univerrall angelegt war und der italienischen Kunst nicht die Alleinberechtigung zusprach, während Hagedorn sogar der nordischen Kunst überwiegend huldigte. So entstand die bedeutendste Galerie Deutschlands, welche nur daran krankte, daß in ihr das geschichtliche Element zu wenig Berücksichtigung fand und den Vorcinquecentisten die gebührende Stelle nicht eingeräumt ward. Doch hatte wenigstens Hagedorn nicht gefäulmt, auf die Cinquecentisten Oberdeutschlands in weiterer Ausdehnung aufmerksam zu machen, als dies schon durch den berühmten Pseudo-Holbein der Meyer'schen Madonna gelungen war, indem er den alten Cranach in der Heimath seiner Thätigkeit wieder zu Ehren brachte, Dürer und Aldegrevier vertheidigte, wie er andererseits auch unter den Niederländern auf die Van Eyck'sche Schule zurückwies.

Der Einfluß der Galerie auf den Kunstbetrieb konnte nicht ausbleiben. Das Nächstliegende war der Impuls zum Copiren, genährt durch die bald in den weitesten Kreisen grassirende Sammelwuth, welche einerseits bei beschränkteren Mitteln, andererseits aus Unkenntniß der Sammler mit Copien, Fälschungen und harmloseren Imitationen gestillt zu werden begann. Die entschiedene Vorliebe für die Alten würde die originale moderne Production auch dann vom Markte verdrängt haben, wenn dies Schicksal ein unverdientes gewesen wäre. Nun aber wäre man vielleicht niemals mit weniger Recht in dem Falle gewesen, diese Vorliebe für die alten Meister nur als eine archaische Grille zu bezeichnen,



Der Parnass, Deckengemälde in der Villa Albani zu Rom.

die nach Entlegenem griff, während das Gute nahe lag. Wenn der genannte Hagedorn für sich eine Galerie von 225 Oelgemälden seiner Zeitgenossen zusammenbrachte, so kann dies Bestreben als eine Unterstützung ‚rechtschaffener‘ lebender Künstler immerhin respectabel genannt werden, jedenfalls aber konnte er oder sein Erbe immerhin froh sein, daß die Sammlung mit einem Erlös von 8000 Ducaten einen dänischen Käufer fand, da jedenfalls der ganze Plunder aufser einigem kulturgeschichtlichen, wenig bleibenden Werth haben konnte.

Freilich waren auch die Copien nach den alten Meistern keineswegs von unmittelbarem Werth, wie etwa die Liebhaber und bewußten wie unbewußten Pasticciosammler wähten. Aber man lernte doch dabei und entwöhnte sich des Schlendrians der herrschenden Manier, indem man wieder bessere Kost genoss. Daß man das Studium der Meister jedoch zumeist nicht als Mittel zum Zwecke betrachtete, sondern in dem größeren oder geringeren Virtuositenthum, die Compositionsweise, Formgebung, Farbe und Lichtführung bis auf den Pinselstrich der edlen Vorbilder aufs Täuschendste nachzuahmen als das höchste Ziel der Kunst erkannte, ist ein gerade dieser Zeit charakteristisches Gebrechen und eine unerquickliche Folge des Sammeleifers derselben gewesen. Diese Richtung hat bis in unser Jahrhundert herein sich fortgeschleppt und ist noch jetzt in ungeschickten Wiederholungen der Ekel vieler Winkelsammlungen wie in geschickten ein Kreuz der Fachmänner und wirklichen Liebhaber. Das Ideal und der Hauptrepräsentant dieses Virtuositenthums ist der gleichfalls zumeist in Dresden wie für den sächsischen Hof wirkende Ch. W. E. Dietrich (1712—1774), welcher sich mit brillantem Erfolge die Aufgabe stellte, die Art und Weise der Holländer und vorab der Landschaftler und Kleinmeister äußerlich abzulauschen und sich manieristisch anzueignen. So vermochte Dietrich wahre Spiegelbilder eines Rembrandt wie eines Teniers, eines Everdingen wie eines Wouwerman, eines Potter wie eines Berchem darzustellen, und da es der seltenen Geschmeidigkeit seines Nachahmungstalentes auch gelang, die Form- und Farbentechnik einiger Franzosen, wie eines Watteau, du Jardin, Bourignon u. s. w. und selbst eines Italieners, nämlich des Salvator Rosa in seine Gewalt zu bringen, so hatte er über mehr als ein Dutzend Stileigenthümlichkeiten manieristisch in dem Grade zu verfügen, daß nur ein gründlicher Kenner nicht getäuscht worden wäre. Allein seine Darstellung blieb immer die eines Comödianten, der tüchtig zu memoriren und sich gut in eine gewisse Gruppe von Rollen zu finden weiß. Ueber eigenen Stil oder über Naturunmittelbarkeit hatte er nicht zu gebieten, und selbst seine zum Theil geschickten Landschaften sind Compilationen und verdienen schon deshalb das überfchwengliche Lob eines Zanotti, Algarotti und selbst Winckelmann's nicht, welcher Letztere ihn in einer besonders wohlwollenden Stunde und speciellen Freundschaftsanwandlung den »Raphael unserer und aller Zeiten in Landschaften« nennt.

Dieser nicht sehr erfreulichen Frucht der Galerien stellte sich aber gleichzeitig eine andere bessere gegenüber. Statt in virtuosenhafter Manierirtheit in die Eigenart Einzelner sich einzuleben, fing man nämlich an, das Vorliegende dahin zu verwerthen, daß man, gleichsam die Summe des Gesamteinflusses ziehend, sich von dem Banne der herabgekommenen jüngsten Ateliertradition zu befreien und wieder auf die besten Vorbilder zurückzugehen strebte. Die Erkenntniß von

diesem praktischen Werthe der Gemäldefammlungen konnte nicht vereinzelt sein, und zwar um so weniger, je mehr das Bewußtsein der Verkommenheit der herrschenden Zeitkunst denkenden Künstlern wie Laien sich aufdrängen mußte. Wir finden auch dieses Bewußtsein in der gesammten Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn auch nicht immer mit der Schneide und Bestimmtheit ausgesprochen, mit welcher es Giov. P. Cavazzoni Zanotti in feiner Schrift: *Avvertimenti per l'Incamminamento di un Giovane alla pittura*. Bologna 1756. formulirt: »Zunächst folle das Unkraut ausgerodet werden, welches den guten Samen anstecke. Dann nach Ausrottung der bösen Beispiele müssen die Künstler sich wieder allein an die Natur wenden. Und da muß man wieder zurückkommen auf die Cimabue und Giotto (!) und wiederum nach weiteren Jahren auf die Buonarroti und Santi und ihre edlen Nachfolger, deren Spuren Niemand mehr sucht und verfolgt. So denke ich über diese Dinge und so habe ich seit langer Zeit stets gedacht. Aber wann eine so glückliche Auferstehung eintreten wird, weiß Gott! . . .)« Wie Zanotti so erkennen mehrere Künstler das Rechte und sprechen es aus, sind aber zu schwach, selbst den einmal eingelernten Weg in der Ausübung ihrer Kunst zu verlassen.

So unter anderen Ismael Mengs, der Vater des im Folgenden zu handelnden Meisters. Als fertiger Miniatur- und Emailmaler war dieser 1690 zu Kopenhagen geborene Künstler nach längerem Aufenthalt in Lübeck nach Dresden gelangt, vielleicht gelockt durch Nachrichten von August's II. glänzender und kunstliebender Hofhaltung. Die Vorliebe des Monarchen für die Kleinkunst und die Bedeutung, welche besonders die Emailmalerei damals für Luxusgeräte, und deren Sammler gewonnen, ehe ihr in der Porzellanmalerei eine siegreiche Rivalin erstand, täuschten ihn nicht in seinen Erwartungen, und der Hof beschäftigte ihn nicht bloß in lohnender Weise, sondern zog ihn sogar ganz in seinen Dienst. Nachdem aber in der neugegründeten Galerie im Reifgenstall eine neue Welt von Kunstschönheit sich ihm aufgethan, kam er in den peinlichen Conflict, mit seiner Ueberzeugung seine Thätigkeit nicht mehr in Einklang bringen zu können, ohne sein Kunstgebiet, seine technischen Errungenschaften, ja selbst seine Stellung aufzugeben, und er beschloß daher, dafür zu sorgen, seinen Nachwuchs in den seinerseits zu spät gewonnenen Anschauungen und zwar schon von Kindesbeinen an zu erziehen. Vielleicht liegt auch in dem Zwiespalt zwischen Thätigkeit und Anschauung, wie er den Vater erfüllte, der Schlüssel zu der Dürsterkeit seines Sonderling-Charakters wie zu der herben Strenge, mit der er seine Kinder zur Kunst erzog, welche auch in der That so groß war, daß sein ältester Sohn Carl Moriz, kaum den Knabenschuhen entwachsen, ihm entlief, um bis zu seinem Eintritte in das Jesuitenkloster zu Prag lieber die äußersten Drangsale zu erdulden, als wieder unter die Zucht seines tyrannischen Vaters zurückzukehren. Jedenfalls aber begreift sich leicht, daß der Vater selbst, obwohl der Kunst leidenschaftlich zugethan, die eigene Kunstthätigkeit wenig mehr fortsetzte, sobald er seine Kinder genügend geschult und zu eigenem Erwerbe gebracht hatte.

Anton Raphael Mengs war der dritte Sprößling Ismael Mengs' und der Charlotte Bormann aus Zittau und wurde am 12. Mai 1728 zu Aufsig in Böhmen,

wohin sich der Vater, wie es scheint, mehr aus Menschenföu als des Sommeraufenthalts wegen zurückgezogen, geboren. Was Ismael von dem Sohn wollte, deutete er schon in den Namen an, welche er ihm in der Taufe gab, und welche er von Correggio und Raphael entlehnte; der Sohn sollte werden, was dem Vater nicht mehr beschieden war, der eklektische Reformator der Kunst. Dafs jener sich dazu aus eigenem Impulse entwickeln werde, konnte er als vernünftiger Mann nicht gewärtigen; er glaubte aber, und zwar die entsprechenden Talente vorausgesetzt mit gewissem Rechte, durch eine geeignete Erziehung, nämlich durch die unablässige Hinweisung auf die besten Vorbilder, wie durch sorgfältigste Abwehr aller zeitgenössischen Verfalls-Einflüsse, zugleich aber durch eifernes Anhalten zu rastlosem Fleisse bewirken zu können, dafs die Talente des Knaben sich zeitig in der gewünschten Richtung entwickelten. Eine geniale Erscheinung und eine wirklich bahnbrechende Kraft, welche sich durch keine Zwangsmafsregeln beugen und von ihrem Ziele abbringen läfst, eine Kraft, die das wird, was sie durch sich selbst werden mufs, oder verdirbt, hätte freilich auf diese Weise nicht erwachsen können; allein das, was Anton Raphael geworden ist, konnte aus Ismael's Methode entspringen, da die früh verstorbene arme Mutter den Kindern und besonders dem zweiten Sohne genügende Anlagen vererbt hatte. In einem abgelegenen Hause Dresdens wuchs Anton Raphael mit seiner älteren Schwester Therese Concordia und einer jüngern Julia, welche beide als geschätzte Miniaturmalerinnen, die erstere als Gemahlin des Malers Maron, die letztere als Nonne zu Jesi, den Bruder überlebten, in gänzlicher Abgeschlossenheit von der Welt heran. Vater und Magd theilten sich in die Erziehung, die, seit die zarten Hände die Reisfeder zu führen vermochten, fast ausschliesslich in Zeichnenübung bestand, welcher die eingeschüchterten und bei ungenügender Leistung schwer gezüchtigten Kinder mit Herzensangst oblagen. Nur bei Nacht führte sie der einsilbige Vater aus ihrem Kunstkerker, um sie im Mondenschein an menschenleeren Strecken sich ergehen zu lassen. Als jedoch der Knabe dreizehn Jahre zählte, erbat sich Ismael dreijährigen Urlaub zu einem Studienaufenthalt in Rom, wohl weniger in eigenen künstlerischen Absichten, als vielmehr zum Zweck einer systematischen Erziehung seiner Kinder, vorab seines Sohnes. Denn seine Familie mit sich nach Italien führend, besorgte er selbst in Rom wie zu Dresden den Unterricht seiner Töchter im Miniaturmalen, während Anton Raphael, im Vatikan zu den Antiken wie zu den Werken Raphael's und Michel Angelo's gewiesen, rastlos zeichnen mufste. Auch war es gewifs nur von Vortheil, dafs der Knabe gehalten wurde, an den Abenden bei Marco Benefiale Akt zu zeichnen und sich in der Oeltechnik unterweisen zu lassen. Die von dem alten Mengs getroffene Wahl hinsichtlich dieses Lehrers entsprach auch seinen Ansichten; denn der alte Benefiale (geb. 1684, † 1764) war nicht blofs ein tüchtiger Zeichner und Colorist im carraccistichen Sinne, sondern stand auch zu dem corrumpten Geschmack seiner Zeit in einer entschiedenen Opposition, welche ihn sogar der einige Zeit genossenen Ehre der Mitgliedschaft der Accademia di S. Luca verlustig machte. Weniger glücklich war der Vater in der Wahl Seb. Conca's als Lehrer im Zeichnen nach der Antike, da dieser als Schüler Solimena's auch in der Periode, in welcher er sich ausschliefs-

lich auf das Zeichnen nach Antiken wie nach den Cinquecentisten verlegt hatte, die Manierirtheit seiner Schule nicht abstreifte.

Nach dreijährigem Aufenthalte in Rom 1744 wieder nach Dresden zurückgekehrt, setzte Ismael seine Lebens- und Erziehungsweise mit seinen Kindern fort, als ob es gar keine Unterbrechung gegeben hätte. Anton Raphael hatte als Studien eben die Bildnisse seines Vaters wie sein eigenes im Pastell vollendet, als ein Zufall den Sänger Dom. Annibali in die sonst jedem Verkehr entzogene Malerwohnung führte. Entzückt über die Arbeiten des sechzehnjährigen Knaben, erlangte er es von dem widerstrebenden Vater, daß der talentvolle Sohn das Bildniß des damals hochgefeierten Sängers ebenfalls in Pastell herstellen durfte, welches Werk dann durch Vermittlung des königlichen Beichtvaters Guerini, eines Freundes jenes Annibali, vor den König August III. kam. Dieser von Aehnlichkeit und Ausführung, wie von der Jugend des Künstlers gleich überrascht, befahl den Knaben sofort vor sich, um sein eigenes Bildniß von ihm zu erhalten. Unerfrocken und uneingeschüchtert durch die von ihm so wenig wie die mögliche Tragweite seines Auftrags begriffenen Verhältnisse, machte sich der harmlose Künstler ans Werk und zwar mit einem Erfolge, der den König und (vielleicht nach dessen Vorgang) seine Umgebung in Entzücken versetzte, und ihm außer einem sehr ansehnlichen Geschenke eine Pension von 600 Thalern erwarb, welche der großmüthige Monarch in Rücksicht für die Schwestern verdoppelte. — Nun hatte Anton Raphael einige Selbständigkeit erlangt, ohne aber darum der Richtung, in die ihn sein Vater gedrängt, untreu zu werden. Seine Erfolge als Pastellmaler befriedigten ihn nicht, und die Dresdener Galerie nährte nur seinen Wunsch, sich der Historienmalerei zu widmen und sich darin noch weiter zu vervollkommen. Die Correggio's zu Dresden hatten ihn besonders gefesselt, und es drängte ihn, noch mehr von den oberitalienischen Meistern kennen zu lernen, dann aber in Rom gleichsam unter den Augen der zwei Künstlerheroen des Vatikans sich zum selbstschaffenden Künstler zu entfalten. Der Vater fand die Neigung des Sohnes seinen eigenen Anschauungen und Wünschen ganz entsprechend, und schon 1746 war die Familie abermals auf dem Wege nach Italien, um zunächst in Venedig Tizian, in Parma Correggio, in Ferrara und Bologna die Meister der betreffenden Schulen zu schauen. Die drei Jahre des zweiten römischen Aufenthaltes aber sahen die erste selbständige Thätigkeit des jungen Raphaeliten in einer heiligen Familie im Stile des Urbinaten. Das Werk hatte Anton Raphael in der Person eines für die Madonna gefundenen Modells, der Margarita Guazzi, eine Frau verschafft, welche Ehe jedoch nur um den Preis des Uebertritts zur römischen Kirche zu erlangen war. Daß bei Beiden besondere Schwierigkeiten zu überwinden waren, läßt sich nicht ersehen, wie denn auch die Schwestern und sogar der Vater bei diesem Anlasse sich an dem Confessionswechsel theiligten, damit kein Schisma im Haufe sei. Frau Mengs machte ihren Gatten wahrhaft glücklich, indem sie in der That von raphaelischer Schönheit war, ihm zahlreiche Kinder gebar und sich leichtlebig seinen Verhältnissen angeschlossen, an Verschwendung ihren Gemahl, seit er sie in größerem Maßstabe zu üben vermochte, selbst noch überbietend. Sie hat dadurch Anspruch auf unser vermehrtes Interesse, daß später Mengs' Freundschaft zu Winckelmann sie diesem

fehr nahe brachte — glücklicher Weise, wie es scheint, ohne Nachtheil für deffen sittliche Höhe, obwohl sich der große Mann lebhaft für sie interessirte und sie beinahe liebte.

Die Rückkehr Menges' nach Dresden wie die Uebergabe seines Gemäldes als Probestück seiner neuen Kunst und Richtung waren für Dresden ein Ereigniß. Die Gunst des Königs, der sofort sein und der Königin Bildniß bei ihm bestellte, war so entschieden, daß der bisherige erste Hofmaler Silvestre »aus Gesundheitsrückichten« seine Ruhestandsverfetzung begehrte und leicht erhielt. Wie wichtig das Einziehen eines neuen Geistes in der Kunststadt damals war, zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Gesellschaft, in welche der Künstler nun eintrat, um sie rasch zu verdunkeln. Es war zwar noch der Franzose Ch. Hertin (geb. 1715, † 1776) nach Silvestre's Abgang Director der Akademie geworden; allein er verdankte dies lediglich seiner Universalität als Maler, Bildhauer und Kupferstecher. Daß ihm seine Stellung wenigstens in den Augen des Königs keinen Vorzug gab, sieht man daraus, daß er ebenso wie sein Vorgänger Silvestre oder wie der 1746 in des Königs Dienst getretene Bologneser St. Torelli nur mit den Gemälden der Seitenaltäre der damals eben vollendeten Hofkirche betraut wurde, während der junge Menges den Auftrag erhielt, das große Hauptbild zu malen. War auch der Erfolg des letzteren den Erwartungen der Mitwelt wie den Anforderungen der Nachwelt nicht ganz entsprechend, so ist doch zweifellos, daß das »hl. Abendmahl« Silvestre's und der hl. Benno Torelli's hinter Menges' Werken der Hofkirche zurückstehen. Doch würden wir mit der Beurtheilung des erst spät vollendeten großen Bildes in der Hofkirche der Zeit und dem Entwicklungsgange des Künstlers vorgreifen; die beiden kleinen damals sofort ausgeführten Seitenaltarbilder »Empfängniß Mariä« und der »hl. Joseph« befriedigten aber den Künstler selbst nicht, der auch am Hofe mit den Bildnissen des königlichen Hauses bis zum neugebornen Kurprinzen herab mehr Glück machte. Der einsichtsvolle Monarch vermifste freilich auch in diesen die Empfindung, welche den Werken des Meisters in der That fehlte, und die sich nur zufällig in einige Porträts zu verirren schien. Dies hatte den König sogar veranlaßt, dem Künstler die Bemerkung zu machen, daß er in dem Annibali'schen Porträt etwas fände, was in den für den Hof ausgeführten Bildern fehle. »Es steckt eben der Freund darin« meinte der Künstler in wohlangebrachter Offenheit. »Nun so bringe den Freund auch in dem Bilde für meine Hofkirche an«, forderte der Monarch ebenso wohlwollend als geistreich, und entließ ihn — auf Nimmerwiedersehen — nach Italien, wo der Künstler allein das Werk würdigen schaffen zu können erklärt hatte.

Jedenfalls war es dort für ihn eine glückliche Fügung, daß er zunächst den lohnenden und zugleich höchst lehrreichen Auftrag erhielt, für Percy, Herzog von Northumberland, Raphaels' Schule von Athen in der Originalgröße zu copiren. Ein noch größeres Glück aber war es, daß 1755, nämlich drei Jahre nach Menges' drittem Einzug in Rom, Winckelmann in die ewige Stadt gelangte. Dieser hatte Empfehlungsbriefe an ihn mitgebracht, was ihm den Zutritt erleichterte; aber wenn auch nicht, hätte der austauschliebende Gelehrte, welcher den Verkehr mit Künstlern als ein Bedürfnis fühlte, die Gesellschaft eines Menges vor allen



andern deutschen Künstlern, die sich damals in Rom befanden, zu gewinnen suchen müssen. Denn Ad. Fried. Harper, ein Berliner Landschaftler, welchem sich Winckelmann einigermassen angeschlossen, war schon 1756 nach Deutschland zurückgekehrt, um dann als württembergischer Hofmaler, Galeriedirektor und Professor an der Carlschule — der Vergessenheit entgegen zu gehen. Der Berliner Reclam hatte in seiner Pariser Schule seine deutsche Art abgestreift; A. Nagel war ein neuigkeitskramender Sonderling. Auch der württembergische Hofmaler Beyer erhob sich nicht über die klägliche Durchschnittserrscheinung eines der damals in Rom vegetirenden deutschen Künstler, von welchen sich noch sechs und dreißig Jahre später Carstens so unaussprechlich angewidert fühlte, daß er ihren Verkehr ganz mied. Ueber alle diese erhob sich der bei Winckelmann's Eintreffen erst 27jährige Mengs trotz seiner jungen Jahre in der Meinung Aller, der Nordländer wie der Italiener so, daß keiner neben ihm in weiteren Kreisen genannt wurde. Jeder neuankommende nordische Kunstjünger stellte sich ihm vor, um ihm seine Aufwartung zu machen und seine Anleitung und Unterstützung zu erbitten. Die Engländer ehrten ihn durch Aufträge (Herzog von Northumberland), und der Engländer D. Webb schrieb ihm die Gedanken in dem von ihm veröffentlichten Plagiat „Inquiry into the beauties of painting“, welches 1788 in Zürich auch in deutscher Sprache erschien, gleichsam vom Munde ab. Selbst in Paris machten zwei Bilder, die Marquis von Croixmare bei ihm bestellt hatte, ein Philosoph und eine Hetäre (Pastell), Aufsehen, und eine französische Kritik setzte sie weit über die Werke der Rosalba und des Latour. Und die Römer selbst, welche nur einen Battoni als ihm ebenbürtig erkannten, ehrten ihn als raphaeischen Genius durch die Mitgliedschaft der Accademia di S. Luca und vermehrten das Gefolge, mit welchem der junge Meister zu akademischen Studien ins capitolinische Museum zu ziehen pflegte.

Es ist keine Frage, daß diese vergötternde Werthschätzung, allgemein betrachtet, übertrieb, da die Kraft des Künstlers mehr eine replicirende als eine selbständig schöpferische war; allein relativ, nämlich im Vergleich zu den Leistungen der Zeitgenossen, hatte man wohl Recht, den Mann hochzuschätzen, der mehr als die übrigen Genossen, und zwar nach den besten Meistern und nicht nach verkommenen Ausläufern, gelernt hatte und überdies das Gewonnene mit Verstand, Geschmack und Talent zu verwerthen verstand. Kein Wunder, daß sich ihm auch Winckelmann eng und mit höchster Anerkennung angeschlossen und in mehrjährigem Verkehr ebensoviel von ihm an stofflicher Anregung empfing, als er dafür bot, so daß der Verkehr Beiden von Nutzen war. Namentlich ward nun der Künstler mehr als vorher in die Antike eingeführt, für welche er bald leidenschaftlich schwärmte. Und Mengs brachte es in der That, nachdem er die in Refina ausgegrabenen Gemälde zu Portici gesehen, soweit, daß er ebenso, wie er sogar einen Battoni mit seinem Johannes Baptista zu der Meinung von einem wiedergefundenen Raphael gebracht hatte, auch Winckelmann mit einem »Ganymed von Jupiter geküßt« mystificirte, so daß dieser das Werk lange Zeit für eine Antike hielt. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß man damals, in den Tagen der Berühmtheit eines Dietrich, ein solches Nachahmungsvermögen zu den höchsten Kunstleistungen zählte; wenn wir aber jetzt fragen, wie hoch derlei Imita-



tationsexperimente zu schätzen feien, fo erscheint uns auf diefem Gebiete auch Mengs nur wie ein anderer Dietrich.

Der Berühmtheit oder Beliebtheit eines Künftlers entspricht gewöhnlich der äußere Wohlftand deffelben. Mengs wurde davon nicht zu fchwer betroffen, daß der fiebenjährige Krieg feiner wie feiner Schwestern Penfionen, damals zufammen 1600 Thlaer jährlich, ein Ende machte; denn er war in jener Zeit durch feinen Fleiß wie durch lohnende Aufträge bereits in der Lage, einen Jahresaufwand von 1200 Zechinen zu machen und fich einigen Sammlerluxus, zunächft von Gipsabgüffen und fog. etrurifchen Vafen, zu erlauben. Auch konnte er ein umfängliches Werk, ein Plafondgemälde in der Kirche S. Eufebio, welche eben damals aus einer alten Basilika in eine nüchterne Halle des ausgelebteften Barockftiles umgewandelt worden war, auf Bitten des Abtes der dortigen Cöleftinermönche beinahe umfonft übernehmen, nur um feinem Drange, einmal im Fresco fich zu verfuchen, zu genügen. Der Gegenftand des Bildes — des einzigen nennenswerthen Schmuckes der Kirche — ift die Apotheofe des Kirchenpatrons S. Eufebius in einer Glorie von Engeln.<sup>2)</sup> Die Patres wollten jene conventionellen Wolkengaukeleien, die feit dem grofsen Correggiano und nach dem allerdings hinreißenden Vorbilde zu Parma zu taufendmalen die Gewölbedecken durchbrechen zu wollen fchienen und immer unnatürlicher und verrenkter die Entzückung bis zum Rausche geftiegt hatten. Doch Mengs wufte fich von jener Wildheit frei zu halten, die auch ihm, dem nichts ferner lag als die Richtung feines übrigens höher begabten manieriftifchen Zeitgenoffen Tiepolo, unmöglich gewesen wäre.

Dem Veitftanz der fonftigen Frofchperfpektiven folcher Himmelfahrten gegenüber erfcheint das Deckenfresco wie ein Vorfchlag zur Güte. Nicht für den Anblick von Unten, fondern vom Eingang der Kirche aus berechnet, maßvoll in den Verkürzungen, folid gezeichnet und voll Formenfchönheit befonders in den Engeln, entfaltet das Bild ein geradezu entzückendes Colorit, welches merkwürdig an Oelfarbe erinnert, dadurch freilich dem eigentlichen Frescostile wie der kreidigen Tüncheumgebung fremdartig. Bei der Ausführung war dem Meifter der Wiener Ant. Maron, fein Schwager, zur Seite gefanden. Jeder Befchauer, auch Winckelmann, war darüber entzückt, und der letztere fand dadurch feinen Wunfch beftätigt, ihn für das Deckenbild des Hauptfaales der Villa Albani feinem hohen Gönner, der dem deutichen Gelehrten fo grofsen und folgenreichen Antheil an der Schöpfung jener berühmten Villa eingeräumt hatte, zu empfehlen. Freundschaft und Landsmannfchaft hatte an diefer Empfehlung ficher weniger Antheil, wie ja auch Winckelmann dem Cardinal Alexander Albani einen Franzofen I. L. Cleriffeau zur Ausmalung des fog. Caféhaufes empfohlen hatte, fondern die unzweifelhafte Künftlerfchätzung, welche auch keinen Anftand genommen hätte, Battoni zu diefer Aufgabe heranzuziehen, wenn diefer einer claffifchen Darftellung gewachfen gewesen wäre. Die Beftellung war bereits gemacht, die Ausführung aber bis zur Rückkehr von einer Reife verfhoben, welche der Künftler im königlichen Auftrage nach Neapel zu machen hatte. Die Königin, eine kurfürftliche Prinzefsin, hatte von dem »fächfifchen Apelles« gehört und bei ihm ein Bild für Caferta (Mariä Erfcheinung vor dem Tempel) beftellt. Diefes überbrin-



Christi Geburt.  
Oelgemälde im Museum zu Madrid.

gend, gewann er sich der Majeftäten, welche eben im Begriffe waren als Thronfolger Spaniens nach Madrid überzufiedeln, ganze Gnade, die bald eine glänzende Berufung nach Madrid (mit 7000 Scudi Gehalt, Haus, Wagen und anderen Vortheilen und Ehren) zur Folge hatte.

Ehe er jedoch dem Rufe Folge leistete, schuf er noch jenes Bild, welches die Villa Albani schmücken und fein römisches Hauptwerk werden sollte. Der Parnafs, ein mäfsig großes Deckenbild in Fresco, war ein bezeichnendes Probestück feines Wesens. Von einem Eklektiker im Sinne der Carraccisten kann bei ihm nicht die Rede sein. Die bologneser Schule hatte zwar wie er dem Grundsatz gehuldigt, der Antike wie den großen Meistern des Cinquecento ihre Vorzüge abzulauschen, aber sie hatten dieselben zu einem einigen und eigenen Stil zu verarbeiten gesucht, der sie insgesammt und jeden von ihnen einzeln charakterisirt, indem wenigstens die größeren Meister wie Annibale Carracci, Reni, Domenichino u. f. w. dieser entlehnten Summe auch noch ein Eigenes hinzugaben, das fogar als die Dominante erscheint. Die überwiegend reproductive, angelernte Art eines Mengs vermochte weder die abgesehenen Vorzüge zu einem sich gleichbleibenden Stile zu verarbeiten, noch ihn durch ein Eigenes neu zu gestalten. Je nach Laune oder je nach Stoff und Auftrag trat er bald in die Schuhe des Einen bald in die des Anderen. Nie er selbst, wie wir es von dem Genius verlangen, war er vielmehr bald Raphaelit, bald Correggianer, und selbst die Extreme des gallisirten Zeitstils wie der Antike konnten an Werken seines Pinsels in seinem Atelier nebeneinander vertreten sein. Was daran von den Vorbildern abwich, war nach andern Mustern hinzugekommen; aber Reminiscenz war Alles, Unmittelbarkeit und eigener Stil nichts. Es lag im Hinblick auf die Stanzen so nahe, im „Parnafs“ zu raphaelisiren; allein die Antikensammlung der Villa, Winckelmann's Stellung und Anschauung wie der Gegenstand liefsen es dem Künstler opportun erscheinen, hier einmal zu antikisiren. Es ist schwerlich zu viel gesagt, wenn man dies ebenso ein experimentelles Vorgehen nennt, wie es dem vorhergehenden Werke in S. Eusebio zu Grunde lag. Gewifs ist, dafs das Experiment hier wie dort gelang, dafs es sich aber als ungleich dankenswerther erwies, an die Antike als an die Settecentisten sich anzuschließen. Apoll wie die Musen zeigten es nur zu deutlich, dafs bei ihrer Conception die Statuensammlungen Roms den Künstler nicht bloß beeinflussten, sondern beherrschten, was freilich einer edlen und würdigen Formgebung nur förderlich war. Allein die Gestalten blieben auch nur gemalte, wenn auch schön gemalte Statuen, überdies ohne inneren Zusammenhang: die Gruppe war lediglich gestellt und die Beziehungen zu einander und zum dargestellten Moment fehlten. Das Werk zeigte zwar im Ganzen die Grenzen seiner Kunst, in Zeichnung wie im Colorit jedoch auch feine großen Gaben, ein meisterhaftes Erfassen der antiken Formen im Detail, ein wunderbares Relief, und besonders im Nackten eine Kraft und Frische der Farbe, verbunden mit einem oft entzückenden Schmelz, die in seiner Zeit und später auch bei dem Meister selbst kaum mehr gefunden werden. So groß aber auch die Verdienste desselben um den Sturz der zeitgenössischen Kunstverkommenheit waren, so bleibt doch seine daraufgebaute Selbstüberhebung über Raphael, an welchem er nun immer mehr Schwächen in der Darstellung

des Idealen zu entdecken wähnte, unbegründet, wenn auch entschuldigt durch das maßlose Lob des größten Kunstkenner seiner Zeit, Winckelmann's, der geradezu sagte »Raphael habe nichts hervorgebracht, das dieser Schöpfung könnte verglichen werden, und man könne sagen, daß jener Künstler seinen Werken nicht diese hohe Vollendung gegeben« . . . oder »Ein schöneres Werk sei in allen neuern Zeiten nicht in der Malerei erschienen, selbst Raphael würde den Kopf neigen«.

Unmittelbar nach Vollendung dieses Deckenbildes, 1761, brach Mengs, den ein Kriegsschiff zur Ueberfahrt erwartete, nach Spanien auf, wo ihn der Hof mit einer Auszeichnung empfing und behandelte, wie sie einst nur ein Velasquez erfahren hatte. Bis zur äußersten Erschöpfung fleißig, um alle Wünsche seines neuen Gebieters zu befriedigen, genoß er buchstäblich den Goldregen der Danaë, um ihn aber auch wieder gelegentlich höchst unwirthschaftlich in andere Canäle zu leiten, wie er denn z. B. feiner aus den niedrigsten Ständen entstammenden Frau einen antiken Cameo zu einem Armband kaufte, der selbst dem Könige (Karl III.) von Spanien zu theuer gewesen war. Seine Production entsprach nahezu der feines berühmten Vorgängers Luca Giordano, übertraf aber die des Letzteren wenn nicht im Gehalt, so doch an Gründlichkeit und Durchführung.

Trotz seiner riesigen Aufgaben konnte er es nun nicht mehr länger von sich weisen, jenes große Altarbild der Himmelfahrt Christi für die Dresdener Hofkirche zu vollenden, um dessen willen er vor neun Jahren nach Italien gegangen war und an dessen Lieferung August III. trotz aller Kriegsnoth immer wieder mahnen lassen. Er hatte es schon in Rom zu wiederholten Malen übergangen aber unbefriedigt stets zurückgestellt, vielleicht fühlend, daß seine Kunst hieran scheitern würde. Es mußte indeß vollendet werden; allein als es nun in Dresden ankam, war der königliche Besteller nicht mehr am Leben. Der feinfühligste Kenner würde auch wohl enttäuscht gewesen sein. Denn abgesehen davon, daß das ganze Bild Reminiscenz oder vielmehr eine Summe von Reminiscenzen war, erschien auch die Compilation gar zu verstandesmäßig und nüchtern. Es repräsentirte den Künstler als den Doctrinär, welcher die Cinquecentisten analysirt und ihre Compositionen lediglich auf Regeln zurückführt. Dazu kam, daß die Hauptfigur dieses Himmelfahrtsbildes in der Attitüde des Schwebens schon damals Niemanden befriedigte, da die Gestalt des Heilands schon Heinecken wie an die Leinwand angeheftet, gleichsam in die Luft gekreuzigt erschien. Das Bild hat seitdem Tausende von Beschauern gelangweilt, keinen ernstlich gefesselt. Man muß indeß dem Künstler die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er dies Mißlingen selbst gefühlt, und zur Entschuldigung anführen, daß er, nachdem seine sächsische Pension eingezogen worden, mit Unlust daran gegangen war, und daß es unter sehr unbehaglichen Verhältnissen, welche ihm die Intriguen seiner spanischen Kunstgenossen und das Scheitern seines Akademieprojectes wie die schwächenden Vorboten einer bedenklichen Krankheit verursacht hatten, beendet wurde. Die große Leinwand, welche nach fast mehr als fünfjährigem Stehen in seinem römischen Atelier ihn wie eine Kette drückender Verpflichtung auch nach Spanien verfolgt hatte, scheint ihm zum leidigen Anblick geworden zu sein, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn man nur die darauf verwendete Arbeit und kaum eine Spur von Phantasie und Schaffenslust daran entdecken kann.

Wir müssen es uns für später versparen, von der Thätigkeit Mengs' für den König von Spanien zu sprechen, da diese Arbeiten eine längere Unterbrechung erfahren mußten und erst später fortgesetzt und beendet werden konnten. Denn das rauhe Klima Madrid's, verbunden mit unglaublicher Anstrengung im Frescomalen zu allen Jahreszeiten hatte des Künstlers Gesundheit nach siebenjährigem Aufenthalt in Spanien in einer Weise untergraben, daß die Aerzte auf Luftveränderung drangen. Freilich erfolgte nun seine Abreise beinahe zu spät. Von Barcelona aus zur See befördert, mußte er sich zu Monaco an der Riviera ans Land setzen lassen, da die zunehmende Geschwulst seiner Beine und des Unterleibes einen raschen hydropischen Ausgang befürchten liefs. Der Principe Grimaldi von Monaco selbst nahm sich des Meisters an, und sein Leibarzt durfte die Cur zu seinen glücklichsten zählen. Im Frühjahr 1769 konnte Mengs wieder abreisen und gelangte über Genua und Florenz, wo er überall längeren Aufenthalt nahm, 1771 nach Rom.

Dort begann sofort wieder die regste Thätigkeit. Ein »Noli me tangere« für das All Souls College in Oxford und eine Geburt Christi für den König von Spanien folgten schnell aufeinander. Die letztere sollte die »Nacht« Correggio's übertreffen, welche durch das vom Kinde ausströmende Licht das Motiv gab. Ob es durch die Composition gelungen sei, mag die Betrachtung des beifolgenden Holzschnittes lehren; gewifs fehlt dem Bilde jene jubelnde Befehlsgabe, welche sich durch Correggio's Meisterwerk hindurchzieht, und das Licht soll sich zu dem magischen der »Notte« verhalten wie Kerzenschein zu Himmelslicht. Daß er selbst das Werk so hoch hielt wie seine lobredenden Freunde, erhellt daraus, daß er an demselben sein Bildniß (die linksseitige aus dem Gemälde heraussehende Figur) anzubringen für geeignet hielt. Ebenfalls für den König von Spanien malte er damals die beiden kleineren, Johannes den Täufer und Magdalena darstellenden Bilder.

Schon vor seiner Ankunft in Rom hatte der Künstler die Auszeichnung erfahren, zum Präsidenten der Akademie von S. Luca ernannt zu werden, und bald nach derselben die Ehre, vom Papste Clemens XIV. den Auftrag zu erhalten, die Camera dei papiri, welche eben damals am Ende des linken Flügels der Bibliothek hergestellt worden war, auszumalen. Mengs, lediglich aus Gesundheitsgründen beurlaubt und im vollen Bezuge seiner fürstlichen Befoldung, hätte wohl Anstand nehmen sollen, das Anerbieten anzunehmen, wenigstens bis er dazu die Erlaubniß, um welche er übrigens bei seinem königlichen Herrn gar nicht weiter nachsuchte, erhalten hätte, und ohne seines Gönners Don G. N. Azara lebenswürdige Vermittlung wäre diese echte Künstlerleichtfertigkeit, die einigermaßen an Andrea del Sarto's Gebahren dem Könige von Frankreich gegenüber erinnert, ihm wohl theuer zu stehen gekommen. Das Deckenbild stöfst durch die fade — die Biographen nennen das »philosophisch« — Erfindung etwas ab: die Geschichte schreibt auf dem Rücken der gedemüthigt ihr zu Füßen kauern den Zeit, was ihr der nebenstehende Janus dictirt; anderseits harret ein Genius mit den beschriebenen Papyrusrollen des Winkes, um sie in das im Hintergrunde sichtbare clementinische Museum zu bringen, auf welches die geflügelte Fama hinzeigt, welche, den Ruhm des Unternehmens in die Welt posaunend, über der

Gruppe schwebt. In den Lüncten der Fensterseiten beiderseits sind in bezüglicher reicher Ornamentumfassung Kinder dargestellt mit dem Ibis, dem Repräsentanten Aegyptens, und mit dem Onokrotalus, dem für Ravenna gewählten Symbole, scherzend, in Anspielung an die Gegenden, in welchen allein nach damaliger Meinung die Papyrusstaude wächst. Ueber den Thüren kamen Moses und Petrus zur Darstellung, als Vertreter des alten und des neuen Testaments. Das Ornament mit ägyptischen Hermen und Sphinxen ist gut und geschmackvoll, die Farbe vorzüglich und an Oelfarbe erinnernd; bei der Ausführung bot Christoph Unterberger die Hand.

Der Künstler, nun wieder drei Jahre auf italienischem Boden, schien während der beschriebenen Arbeit seine Verpflichtungen gegen seinen Gebieter ganz vergessen zu haben. Als ihn Azara daran mahnte, brach er zwar sofort nach Neapel auf, um die Bildnisse der dortigen Königsfamilie für Karl III., den Vater des Königs von Neapel, zu malen, kehrte aber wieder nach Rom zurück, um die vaticanischen Arbeiten zu vollenden und erst dann mit seiner Familie, fünf Töchter, die er zur Erziehung in einem römischen Kloster zurückließ, ausgenommen, nach Spanien zu gehen. Aber schon in Florenz hielt er sich wieder elf Monate auf, in welcher Zeit er unter anderen sein Selbstbildniß für die Florentiner Porträtsammlung malte, bis ihn endlich Azara förmlich zur Abreise zwang. Zu Madrid angekommen, setzte er seine unterbrochenen Arbeiten mit derselben aufreibenden Anstrengung fort, mit welcher er sie begonnen hatte. Es waren besonders Fresken, nach welchen der König begehrte, wie sie auch die weiten Räume der Schlösser zu Madrid, Aranguez u. s. w. besonders bedurften. Keineswegs genial und leicht schaffend, sondern vielmehr peinlicher und selbstquälerischer Natur erlag nun Mengs fast der Aufgabe, die Leistungen eines Giordano, der 1690—1703 den Freskenschmuck der spanischen Residenzen in seiner so leichten, unerföpflich productiven und für flüchtige Betrachtung effektvollen Kunst begonnen, wie des Corrado Giaquinto, welcher 1753—1761 gewissermaßen Giordano's Arbeiten, dieselben an Oberflächlichkeit noch überbietend, fortgesetzt, an decorativer Geschicklichkeit zu erreichen. Mengs' Gewissenhaftigkeit stand der hierzu nöthigen Leichtigkeit vielfach im Wege, während sich zugleich seine nicht allzufruchtbare Phantasie und eine gewisse Pedanterie auch nicht eben vortheilhaft fühlbar machten. Schon damals wurde diese Schwäche besonders in Spanien erkannt, und es waren wohl nicht blos Neider und »Ignoranten«, wie Azara meint, welche seine Werke kalt, leblos und trocken nannten. Es mochte freilich ein empfindlicher Gegensatz sein, der sich damals unter den Malern des Königs geltend machte, wenn auch die Biographen diesen Umstand verschweigen, ein Gegensatz, der nicht ganz zum Vortheil unseres Meisters gewesen sein kann. Denn nachdem Mengs kaum den Giaquinto aus der Gunst Karl's verdrängt hatte, betrieb dieser, vielleicht auf die Kunde von den in dem kurzen Zeitraume von 1750—1753 geschaffenen Schloßmalereien zu Würzburg, den Venetianer G. B. Tiepolo, welcher auch die letzten sieben Jahre seines Lebens 1763—1770 in Madrid lebte. Daß nicht blos der heutige Modegeschmack den Werken des Letzteren vor jenen des Mengs den Vorzug gibt, sondern daß besonders damals die zeitgemäße Kunst Tiepolo's sich die Gunst der Mehrheit erobern mußte, wenn auch der

König selbst den deutschen Meister vorzog, ist leichter erklärlich, als vielleicht gerechtfertigt. Auch hängt es möglicherweise mit der Dédication des Azara'schen Werkes an König Karl III. zusammen, daß Azara die spanischen Arbeiten des Künstlers über alle früheren erhebt. Doch waren die umfänglichen Fresco-Arbeiten immerhin erfreuliche Schöpfungen, die, nachdem man an der äußersten Grenze des lärmenden Manierismus der italienischen und namentlich der neapolitanischen wie der venezianischen Schule angelangt war, einen besseren Geist ankündigten, wenn auch vielleicht der letztgenannte Vertreter des Verfalls der Tradition talentvoller war als der Vertreter der neuen Lehre. Die Aufnahme des Herakles in den Olymp an der Decke des Wohnzimmers des Königs wie die Aurora an der Decke und die vier Jahreszeiten an den Wänden des Salons der Königin-Mutter, die Tageszeiten im Gemache der Prinzessin und die im Wettstreit mit der Tradition des »Fa Presto« in acht Tagen vollendete heilige Familie in der Hauscapelle des Königs, sämmtlich neben zahlreichen anderen Arbeiten und Staffeleibildern während des ersten Aufenthalts des Künstlers in Madrid gemalt, verbunden mit der correcten Formschönheit eines tüchtigen Epigonen der raphaelischen Schule ein blühendes Colorit. Nicht minder die während seines zweiten, wenig über zwei Jahre währenden Aufenthalts hergestellten Wandgemälde, darunter die Apotheose Trajan's und der Tempel des Ruhmes im Speisesaale des Königs, und die »erzürnte Zeit das Vergnügen entführend« in Tempera an der Decke des Residenztheaters zu Aranjuez. Von den Oelbildern stellt sich der obenerwähnten »Geburt Christi« eine große, für das Schlafgemach des Königs bestimmte Kreuzabnahme<sup>3)</sup> würdig zur Seite, wenn auch nicht behauptet werden darf, daß sie mit Daniel da Volterra's oder Rubens' Darstellungen desselben Gegenstandes auch nur entfernt verglichen werden können. Denn gerade dieser Vergleich zeigt den Unterschied zwischen dem gewaltigen Wurf einer genialen Kraft und der reinen Verstandesarbeit, welche mit den erlernten Mitteln die Composition hauptsächlich aus Geborgtem zusammenstellt. Noch weniger bedeutsam waren die kleineren Werke, mit welchen der königliche Gönner sein Schlafzimmer füllte, die Oelbergandacht, die Geißelung, die Kreuzigung und das Noli mi tangere darstellend, letzteres eine freie Wiederholung des für Oxford gemalten Bildes. Unbedeutender waren einige andere. Auch die Rückkehr zur Antike scheint nicht mehr den Erfolg gehabt zu haben, wie im Parnäs; denn »Perseus und Andromeda«, für England bestimmt aber durch Tunesische Piraten in russischen Besitz gelangt, hat außer dem schönen Incarnat wohl wenig und »Octavianus bei Cleopatra« kaum irgend andere Vorzüge außer dem damals noch seltenen Versuch, einen antiken Vorgang mit antiquarisch annähernd richtiger Ausstattung zu geben.

Zahlreiche andere Gemälde entziehen sich der Beurtheilung des Verfassers.

Ueberblickt man übrigens die von Azara gegebene Liste seiner Werke, so erscheint es überraschend, wie Menges in einem Jahrzehnt neben so vielen praktischen Leistungen auch noch zu theoretischen ausreichende Mäße erübrigen konnte. Unmittelbar nach seiner ersten Ankunft hatte er im königlichen Auftrage Hand an die Reorganisation der Akademie gelegt, in welcher der von den großen spanischen Meistern des 17. Jahrhunderts gelegte Same erstorben



war. Eine darüber ausgearbeitete Denkschrift wurde acceptirt und die Reformation nach deren Grundfätzen ins Werk gesetzt. Allein die entarteten Nachfolger eines Velasquez und Murillo fanden ein methodisches Vorgehen und namentlich die energische Aufnahme anatomischer Studien überflüssig und fogar vom Uebel. Es fehlte allenthalben am rechten Willen, und particularistische Eiferfucht wie Brodneid brachte bald die neuen Mafsregeln, welche sehr gehässige Erörterungen in der Landespresse gegen den Ausländer hervorgerufen hatten, in Mifscredit. Der Künstler warf sich nun selbst aufs publicistische Feld und untergrub in anstrengender literarischer Nacharbeit seine durch die erschöpfende Frescomalerei angegriffene Gefundheit vollends, ohne doch mit der Feder seinem Pinsel ebenbürtig zu sein, besonders da er keine Sprache genügend beherrschte und sein heimatliches Deutsch so mit italienischen und spanischen Ausdrücken vermischte, dafs der Gallimathias noch empfindlicher wurde. Die guten Gedanken, welche der Verkehr mit Winckelmann hervorgerufen und selbst zu manchen guten Aperçu's gereift hatte, verloren sich wie Körner unter Spreu in dem planlosen Ergufs einer gewissermaßen improvisirten Production, so dafs die Schriften des Meisters zu dem Unerfreulichsten auf diesem Gebiete gehören und im schroffsten Gegenfatze zu der classischen Behandlungsweise seines gelehrten römischen Freundes stehen.

Doch haben drei Werke sich lange Zeit eines grofsen Leserkreises zu erfreuen gehabt und selbst in gewiffem Sinne vortheilhaft gewirkt. Zunächst die »Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei« zu Zürich 1765 von J. C. Füfsli zuerst herausgegeben, dann »Riflessioni sopra i tre gran pittori, Raffaello, Tiziano e Correggio e sopra gli antichi«; ferner die »Lezioni pratiche di pittura, regole per i maestri affinché insegnino bene la pittura, e per li discepoli affinché la imparano a dovere«. Sie sind mit den kleineren Schriften des Künstlers zusammen in dem Sammelwerk von Don G. N. d'Azara, *Opere di Ant. Raff. Mengs* pp. zu Parma 1780 in italienischer Redaction erschienen, welches Werk drei italienische Ausgaben, worunter die von 1787 durch C. Fea bereichert worden ist, eine deutsche (Prange, Halle 1786), eine französische (Paris 1786) und eine englische (London 1796) erlebt hat. Dafs aber diese Verbreitung mehr der Künstlerberühmtheit Mengs' in seiner Zeit als der Bedeutung der Schriften beizumessen ist, darüber kann jetzt kein Einsichtiger mehr im Unklaren sein.

Die unmenfchliche Anstrengung mit künstlerischer wie literarischer Arbeit während der zwei letzten Jahre seines spanischen Aufenthaltes hatte seine Kräfte endlich so erschöpft, dafs sein königlicher Herr selbst ihm die Beurlaubung auf unbestimmte Zeit oder, was daselbe war, die Directorstelle über die spanischen Akademie-Pensionäre in Rom anbot. 1777 war er wieder in der ewigen Stadt. Eine vorübergehende Besserung seines Befindens erfüllte ihn mit neuen Hoffnungen, und er hätte sich vielleicht in seiner zweiten Heimat nochmals zu frischer Kraft aufgerafft, wenn ihn nicht der Tod seiner Gattin (1778) von Neuem gebeugt hätte. Die Beschäftigung mit der Antike, welche ihm der herrliche Fund der schönen Fresken der Villa Negroni am Esquilin darbot, die er mit seinem Schwager Maron zeichnete und durch C. Buti in elf schönen Kupferstichen herausgab, trug wohl mehr zur Steuerung seines Trübfinnes als zu seiner Erho-



lung bei; doch entsprach feinem Gemüths- wie Körperzuftande in höherem Grade ein Carton, in welchem er eine für den Marchese Rinuccini beftimmte Kreuzabnahme componirte. Seine letzten Monate aber nahm ein für Aranjuez beftimmtes, jetzt im wiener Belvedere befindliches Gemälde in Anspruch, die Verkündigung darftellend. In qualmender Hitze des Ateliers und völlig entkräftet erging er fich mit ahnungsvoller Begeifterung in diefem Werke, das nicht blos nach einer Sonate von Corelli, wie er felbft fagte, erdacht war, fondern wirklich fein Schwanengefang werden follte. Aufgefordert fich zu fchonen, meinte er, er könne feinem gnädigen Könige nur noch dadurch fich dankbar bezeigen, dafs er für ihn, den Pinfel in der Hand, fterbe. Das Bild, wieder vorwiegend in Correggiofchem Geifte gehalten, wie er denn auch die Beleuchtung des Ganzen nicht ohne eine gewiffe magifche Wirkung von der Taubengeftalt des h. Geiftes ausgehen liefs, wurde nicht mehr vollendet, denn am 29. Juni 1779 verfchied der Künftler. —

Ift es auch unleugbar, dafs feine Bedeutung von ihm felbft wie von der Mehrzahl feiner Zeitgenoffen zu hoch gehalten worden, und dafs es entfchieden zuviel war, feine Büfte im Pantheon neben die Raphael's zu fetzen, fo ift doch das als fein Verdienft nicht zu unterfchätzen, dafs er von der ausgelebten italienifch-franzöfifchen Manierirtheit fich mit Energie abwandte und, in feinen Grundfätzen rein auf die Lehre der Carracci zurückgehend, fich möglichft den beften Vorbildern anfhlofs. Gleichfam schon durch feinen Taufnamen nach der Intention feines Vaters dazu prädefinirt, fuchte er fich befonders zwifchen Raphael und Correggio feinen Weg, der freilich weder gerade noch felbftändig genug war, fondern bald mehr nach der einen bald mehr nach der andern Seite abbog und fich auch gelegentlich fogar zur Antike hinwand. Er hat fich daher fo wenig einen eigenen als einen fertigen Stil gefchaffen, fondern diefen je nach Gegenftand, Neigung oder Zweck variirt. In Bezug auf den einheitlichen Guß fand er vielen Meiftern auch feiner Zeit nach; hinfichtlich des Colorits war er wohl allen feinen Zeitgenoffen ebenbürtig, an Correctheit und Adel der Zeichnung ihnen überlegen. Betrachtet man ihn aber in Hinficht auf feine Stellung in der allgemeinen Künftentwicklung, fo mufs er an die Schwelle zweier Perioden gefetzt und als zufammenfassender Abfchluß der älteren wie als Vorbote der neueren Kunft betrachtet werden. Zum Bahnbrecher einer neuen Richtung hatte er nicht die felbftändige Kraft; dazu fehlten ihm die Schwingen des wirklichen Genius.

#### Anmerkungen.

- 1) C. Jufti, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke u. f. Zeitgenoffen. Leipzig 1866, B. I. S. 251.
- 2) Der Verfaffer, welcher das merkwürdige Deckenbild zu Oftern 1875 wieder betrachtete, möchte es jetzt fogar noch günstiger beurtheilen als frühe rund bedauert lebhaft, die freilich fonft ganz werthlofe Kirche nach dem neuesten Stadtplan von Rom dem Untergange geweiht zu fehen. Der neuen collinifchen Stadtanlage im Wege, dürfte, wenn diefe nicht felbft ins Stocken geräth, die Kirche fehr bald von der Erde verfhwunden fein.
- 3) In der Galerie zu Madrid.

XXXIX.

ANGELICA KAUFMANN.

Von

J. E. Weffely.

---

DANIEL CHODOWIECKI.

Von

R. Dohme.

---





## Angelica Kaufmann.

Geb. in Chur 1741, gest. in Rom 1807.

In der Zeit des nach langem Verfall wieder erwachenden ernstern Kunstlebens in Deutschland, wie es in dem Kapitel über R. Mengs geschildert worden, tritt uns eine anmuthige Frauengestalt entgegen, welche, mit Talent und wahrem Kunstgefühl begabt, auf dem von Mengs betretenen Wege weiter schreitet und in diesem ihrem Streben reichen Beifall bei den Zeitgenossen findet. In der That tragen ihre Werke, denen jede gemeine oder niedrige Gedanken- oder Formenweise fern ist, den Stempel eines reinen poetischen Gemüthes, welches auch heut noch seine Anziehungskraft auf den Beschauer ausübt.

Es ist dies Maria Anna Angelica Kaufmann. Geachtet von allen Edlen, ausgezeichnet von den Höchsten, von Kunstfreunden gerühmt, durch eine traurige Begebenheit ihres Lebens nur noch interessanter geworden, umschwebt ein zarter Duft in den Augen der Nachwelt ihre ganze Erscheinung.

Der Vater Angelica's, Johann Joseph Kaufmann, stammte aus Schwarzenberg bei Constanz, und obgleich selbst nur ein mittelmäßiger Maler, bewies er sich später doch als ein tüchtiger Lehrer in den Anfangsgründen seiner Kunst der Tochter, seinem einzigen Kinde, gegenüber. Diese wurde ihm in Chur, wo er im Dienste des dortigen Bischofs beschäftigt war, am 30. October 1741 geboren. Nach Vollendung der Arbeit siedelte Kaufmann mit Weib und Kind im Sommer des folgenden Jahres nach Morbegno an der Adda, im Lombardischen über. In schöner Naturumgebung, getragen von der Liebe zärtlicher Eltern, brachte Angelica dort ihre ersten Lebensjahre zu. Auffallend früh entwickelte sich ihr geistiges Leben und mit diesem zugleich eine ausgesprochene Vorliebe für die Kunst. Nahrung fand diese in jedem Kupferstich, der in ihre Hand kam, in jedem Gypsabdruck, in jedem Gemälde im Atelier ihres Vaters. Bald versuchte sie die Nachbildung des Gesehenen, und der Vater, ihr entschiedenes Talent erkennend, war ein unermüdeter Förderer auf diesem Wege. So verfloß ihre erste Jugend unter Zeichen-, Sprach- und Musikunterricht, während die Mutter sie zugleich in nützlichen weiblichen Arbeiten unterwies.

Mit welch' richtigem Takte der Vater den Kunstunterricht leitete, ersieht man aus dem Umstande, daß er Angelica anhaltend nach Abgüssen der besten Antiken zeichnen und später auch malen ließ. Damit erweckte er einerseits bei seiner Schülerin das Gefühl und Verständniß für antike Schönheit, während zugleich die Angewöhnung, stets nach dem Runden zu zeichnen und zu malen, ihr eine ungemeine Freiheit und Leichtigkeit, sich in der Kunstform zu äußern, verschaffte. Das Zeichnen nach der Antike weckte die Lust am Porträtiren. Mit neun Jahren schon malte Angelica in Pastell einige Bildnisse, die Staunen erregten.

Im Jahre 1752 finden wir die Familie in Como, wohin Kaufmann gezogen war, da ihm dort reichliche Beschäftigung versprochen wurde. Hier malte Angelica, als elfjähriges Kind, das Bildniß des greisen Bischofs von Como, Nevroni Cappuccino. Die Arbeit fiel zur Zufriedenheit aus und brachte der jungen Anfängerin zahlreiche Bestellungen ein. Doch nicht von diesen Erfolgen in beschränktem Kreise war sie befriedigt, ihre Sehnsucht ging Höherem nach, und obgleich noch ein Kind, hatte sie doch schon hinreichenden Verstand, um zu erkennen, wie viel ihr zur wirklichen Künstlerschaft noch fehlte. Hatte sie doch noch keines der berühmten Hauptwerke der großen Künstler im Original gesehen, wenn sie auch aus den Kupferstichen, die sich in der Sammlung ihres Vaters befanden, eine Ahnung von ihrer Herrlichkeit gewann.

So war es denn für ihre weitere Entwicklung von höchster Bedeutung, daß die Eltern i. J. 1754 nach Mailand übersiedelten. Fleißig besuchte sie dort Kirchen und Galerien; doch genügte ihr die bloße Betrachtung der Kunstwerke nicht, sondern sie suchte zugleich durch eifriges Copiren sich in den Geist und die Behandlungsweise der älteren Meister einzuleben. Bei diesen Arbeiten wurde sie mit dem Herzog von Modena und der Herzogin von Massa Carrara bekannt, welche Letztere sich von der Künstlerin malen ließ. Als dann i. J. 1757 die Mutter starb, duldete es den Vater nicht mehr in Mailand, und er kehrte in seine Heimath zurück. Während er hier die Kuppel der Stadtkirche malte, versuchte,

sich auch Angelica in der Frescotechnik, indem sie auf den Wänden der Kirche die zwölf Apostel nach Kupferstichen von Piazzetta vorführte.

In den folgenden Jahren gingen in Constanz, Merseburg, Montfort eine Reihe von Bildnissen aus ihrer Hand hervor, doch gewann allmählig die Sehnsucht nach Italien wieder die Oberhand; durch den Besuch der wichtigsten Städte und ihrer Galerien hoffte sie ihre künstlerische Erziehung zu vollenden.

So wandte sich der Vater mit ihr zunächst wieder nach Mailand, um von hier aus eine Wanderung durch die ganze Halbinsel zu machen.

In jene Tage fällt die Entscheidung über Angelica's ganze Zukunft, welche sie selbst damals zu fällen gezwungen war. Ihrem Talente für die Malerei stand nämlich ziemlich gleich hohe musikalische Befähigung zur Seite. Ihre schöne Stimme schien eine glänzende Bühnenlaufbahn zu versprechen, deren Vorzüge man ihr in den verlockendsten Farben zu schildern suchte. Doch der unvergängliche Ruhm, den die bleibenden Werke der Malerei begründen, liefs sie unempfindlich gegen den flüchtigen, mit dem die Musik lohnt. Sie entschied sich für die Malerei und malte sich selbst damals auf diesem Scheidewege zwischen Musik und Malerei, von der ersteren sich lossagend und der zweiten folgend.

Von Mailand reiste sie nach Parma, wo sie Correggio's Werke seffelten, und dann nach Bologna, wo sie sich längere Zeit aufhielt. Am 9. Juni 1762 kam sie mit dem Vater in Florenz an, um sogleich in den Kunstsammlungen ihre Studien aufzunehmen. Ein halbes Jahr darauf, im Januar 1763, siedelte sie endlich nach Rom über, um hier vorzugsweise nach der Antike zu zeichnen. Dadurch wurde sie mit Winckelmann bekannt, durch dessen persönlichen Verkehr sie die Richtung in der Kunst, der sie in ihrem ganzen Leben treu geblieben ist, gewonnen zu haben scheint. Es ist ein anmuthiges Bild, den erfahrenen 46jährigen Gelehrten und die jugendliche Schülerin sich in freundschaftlichem Verkehr vorzustellen, wie sie über die höchsten Aufgaben der Kunst Unterhaltung pflogen. Zweimal zeichnete Angelica den geschätzten Lehrer und radirte beide Zeichnungen; die kleinere ist von Ischia 1763, die andere von Rom 1764 datirt. Er selbst hatte innige Freude über das Bild, von dem er zu einem Freunde äufserte, es sei »von einem schönen Frauenzimmer« geätzt.

In Rom waren es vorzüglich Raffael's Werke und die Antike, welche ihr zu Vorbildern bei ihren Studien dienten. Von dort machte sie einen Ausflug nach Neapel, wo sie Mehreres in der Galerie von Capodimonte copirte, kehrte aber bald in die ewige Stadt zurück, wo sie sich nun angelegentlich mit dem Studium der Perspective beschäftigte. Von dem Wunsche befeelt, neben dem Bildnißfach auch in der historischen Composition sich zu versuchen, las sie fleißig die besten Dichter und Geschichtschreiber des Alterthums und der modernen Völker, immer darauf bedacht, entsprechende Stoffe für bildliche Darstellungen aus der Lecture zu gewinnen. So erklärt sich die Mannigfaltigkeit ihrer Compositionen, die in der antiken Geschichte oder in Romanen, die zu ihrer Zeit beliebt waren, ihre Wurzel haben.

Neue Reisen führten sie bald weiter hinaus in die Welt. Dafs ihre künstlerische Kraft durch diese vielen Ortsveränderungen mit ihren beständig neuen Eindrücken nicht litt, sondern dafs ihre Arbeitsliebe und Kraft vielmehr durch den Genufs

derfelben nur gesteigert wurde, muß man wohl als ein Zeichen aufrichtiger Liebe und Hingabe an ihren Beruf anfehen. 1765 befuchte fie Bologna und Venedig, leztere Stadt hauptfächlich, um das Colorit der großen venezianifchen Künftler zu ftudiren. Dort überredeten fie englifche Kunftfreunde, nach London zu gehen. In Gefellfchaft einer Lady Veertoorst brach fie dorthin auf und kam, nachdem fie Paris berührt, am 22. Juni 1766 in der englifchen Hauptftadt an. Hier wetteiferte man, fich der Künftlerin anzunehmen und ihr Arbeit zu verfchaffen. Befonders bemühten fich Lady Spencer und Lord Exeter in ihrem Intereffe. Auch Sir Jofuah Reynolds intereffirte fich für fie, und beide Künftler malten gegenfeitig ihre Bildniffe, Arbeiten, die fpäter durch den Stich vervielfältigt wurden, und von dem der Holzfchnitt an der Spitze diefes Kapitels das Werk Reynolds' wiedergiebt. Von der Bewunderung der Arbeiten der Künftlerin kam Reynolds' zur Verehrung diefer felbft und bewarb fich um ihre Hand. Angelica zog es aber vor, unvermählt zu bleiben, um ganz ihrer Kunft leben zu können. Aus jener Zeit ftammen auf einem noch erhaltenen Blatte die Zeilen von ihrer Hand: »Nicht fo leicht werde ich mich binden, Rom liegt mir immer im Sinne.«

Im Jahre 1767 entftand das Bildniß des Herzogs von Braunschweig, welches bei der Ausstellung großen Beifall erntete. Täglich fand man lobpreisende Verfe auf dem Rahmen des Gemäldes, und die Zeitungen verherrlichten es in allen Tonarten. Für das bald darauf entftehende Bildniß der Königin und ihres Sohnes wählte fie die damals in England beliebte und ihr felbft fympathifche allegorifche Form; konnte fie doch auf diefe Art Portrait- und Hiftorienmalerei verfchmelzen und die nichts weniger als malerifche moderne Kleidung vermeiden. Vielleicht ging fie dabei auch von dem Gedanken aus, dafs folche Bilder auch dann noch ein Intereffe erwecken, wenn das Bildniß als folches längft alle Bedeutung verloren hat. Auch Chriftian VII., König von Dänemark, der fich damals in London aufhielt, liefs fich von ihr malen, ein Bild, welches von Rich. Houfton gefchabt wurde. Ueberhaupt wetteiferten die beften Stecher jener Zeit, die Werke der Künftlerin mit dem Grabftichel oder dem Schabeifen zu vervielfältigen.

Gerade in die Zeit ihres höchften Glanzes, ihrer reichften Triumphe fällt eine Begebenheit, welche die zartbefaitete Seele Angelica's auf das Höchfte erfchüttern und demüthigen mußte. Sie, die fcheinbar fo ficher und ruhig ihren Weg durch das Leben fand, follte, wo fie es am wenigften erwartete, die Heldin eines unglücklichen Romans werden. In der damaligen Londoner Gefellfchaft bewegte fich ein fchwedifcher Graf, Friedrich von Horn. Ein gefälliges Aeufere, feiner Anftand und, wie es fchien, gute Erziehung öffneten ihm die vornehmften Häufer. Auch in das Atelier unferer Künftlerin wußte er fich einzufchmeicheln und endlich fogar in ihr Herz einzufchleichen. Eine Liebeserklärung blieb nicht aus, und da er verfprochen hatte, bei dem Vater um ihre Hand anzuhalten, fo ward endlich Angelica überredet und geneigt, die Seine zu werden. Es follte jedoch vorläufig Alles geheim bleiben, da er große Summen aus der Heimath erwartete und erft nach ihrem Eintreffen die Verlobung veröffentlichen wollte. Eines Tages aber erfcheint der Graf verftörten Blickes im Atelier und entdeckt der zitternden Braut, dafs er in feinem Vaterlande unfchuldig von feinen Feinden einer Verchwörung gegen den König angeklagt wäre, dafs der fchwedi-

sche Gefandte in London die Auslieferung seiner Person fordere und daß er darum schleunigst fliehen müsse. Mit allen Mitteln der Ueberredung suchte er die erschreckte Künstlerin zu bestimmen, sich mit ihm geheim trauen zu lassen, da er hoffe, daß die königliche Familie, die ihre Person werthschätze, nicht zugeben werde, daß ihr Gemahl in's Gefängniß wandere. Angelica glaubte seinen beschwörenden Worten und entschloß sich zum erstenmal in ihrem Leben zu einer wichtigen Sache ohne Vorwissen ihres Vaters; sie folgte ihm zum Altar. Nun wandte sich bald das Blatt. Die Geldsendung kam nicht, die Gläubiger drängten und Angelica mußte bezahlen. Noch immer sah die Arglose nichts Böses. Als aber Angelica's Vater, der 1767 nach London gekommen war, die Sache erfuhr und sorgfältige Nachforschungen über die Herkunft des Schwiegersohnes anstellte, da ergab sich denn, daß dieser aus reiner Gewinnucht ein frevelhaftes Spiel mit dem unschuldigen Mädchenherzen getrieben hatte und nichts war als ein abgefeimter Betrüger. Der also entlarvte versuchte nun sogar, Angelica zu entführen oder mit Gewalt zu rauben. Da ihm dies nicht gelang, forderte er anfänglich 500, dann 300 Pfund Sterling für eine Verzichtleistung auf ihre Person und ihr Vermögen, und als die bei Gericht eingeleitete Untersuchung wegen der schwer zu beschaffenden Beweise sich zu verschleppen drohte, entschloß sich die Künstlerin wirklich, mit dem verlangten Gelde ihre Freiheit und Ruhe zu erkaufen. Am 10. Februar 1768 wurde die Scheidungsurkunde ausgestellt. Glaubenswürdigen Nachrichten zu Folge war der Betrüger früher Kammerdiener bei einem Grafen Horn und soll da Burkle geheißsen haben; auch die Namen Studerat und Rosenkranz hat er geführt und in Deutschland ein Mädchen betrogen und geheirathet, die zur Zeit seines Londoner Schwindels noch am Leben war.

Diese bittere Lebenserfahrung erfüllte die Seele der Künstlerin mit herber Trauer, und nur langsam verharfchte die Wunde. Ihr Schicksal fand die allgemeinste Theilnahme, die sich selbst in mehrfach an sie herantretenden Heirathsanträgen aussprach. Es ist aber nur selbstverständlich, daß Angelica sich zu einer Annahme derselben nicht entschließen konnte. Auch die ehrende Anerkennung, welche ihr die königliche Malerakademie erwies, indem sie sie als Professor in ihre Liste aufnahm, konnte sie natürlich über das Geschehene nicht trösten.

Im Jahre 1771 malte sie in Irland den Vicekönig Mylord Tawusend mit dessen ganzer Familie, ein Bild, welches in London großen Beifall fand.

Fünfzehn Jahre hielt sich Angelica in London auf; England schien ihr zweites Vaterland geworden zu sein, und vielleicht hätte sie in der That, durch zahlreiche Arbeiten gefesselt, die Stadt nicht mehr verlassen, wenn die angegriffene Gesundheit ihres Vaters sie nicht veranlaßt hätte, mit ihm nach Italien zurückzukehren. Eingedenk seines Alters und seiner gebrechlichen Gesundheit, machte den Alten der Gedanke unruhig, die so innig geliebte Tochter einsam in der Welt zurücklassen zu müssen, wenn seine Augen sich schließen sollten. Nun war fast zu gleicher Zeit mit ihm der venezianische Maler Antonio Zucchi (geb. 1728) nach London gekommen, dessen Arbeiten in England großen Beifall fanden, so daß er sich ein kleines Vermögen erwarb, von welchem er in seinem Vaterlande ruhig zu leben gedachte. Lange Jahre war er ein Freund des alten



Kaufmann und seiner Tochter gewesen. Der Vater, welcher von seinem redlichen Charakter sich zu überzeugen reichliche Gelegenheit gefunden, glaubte in ihm einen passenden Gatten, einen treuen Freund für seine Tochter zu finden. Angelica fügte sich dem väterlichen Wunsche und wurde so am 14. Juli 1781 mit Zucchi getraut. Schon am 19. Juli verließen alle Drei London und reisten über Flandern nach der Vaterstadt des alten Kaufmann und von da über Innsbruck und Verona nach Venedig, wo sie am 4. October eintrafen. Hier erhielt die Künstlerin den Besuch Kaiser Paul's I. mit seiner Gemalin, die sich eben in Venedig aufhielten und ihre in Arbeit befindlichen Bilder erwarben, deren eines eine Begebenheit aus der altenglischen Geschichte darstellte, während das andere den Tod Leonardo's da Vinci in den Armen Franz' I. schilderte. In Venedig verlor sie auch — am 11. Januar 1782 — ihren greisen Vater. Ihr Gatte drang darauf, die Stätte der Trauer zu verlassen. Im April reisten Beide nach Rom und bald darauf der Erholung wegen nach Neapel, wo Angelica die königliche Familie portrairte. Nach Rom zurückgekehrt, eröffnete sie hier ein Atelier, und die ewige Stadt blieb fortan abgesehen von einigen Erholungsreisen, ihr beständiger Aufenthaltsort.

Es begann eine Zeit der anhaltendsten Thätigkeit, des regsten Schaffens. Angelica konnte kaum allen Aufträgen genügen, die meist von hohen Persönlichkeiten ausgingen. Während sie für die russische Kaiserin Catharina II. an einem großen Gemälde arbeitete, besuchte Kaiser Joseph II., der damals in Rom war, ihr Atelier und bestellte zwei Bilder bei ihr. Sie wählte dafür Hermann's Rückkehr in die heimatlichen Wälder nach seinem Siege über das römische Heer und das Leichengepränge des Pallas. Für die Königin von Neapel führte sie den Servius Tullius als Kind, dessen Haupt die wunderbare Flamme umgiebt, aus. Neben diesen historischen Gemälden entstanden auch viele Bildnisse, so dasjenige der Herzogin von Corigliano, des Fürsten Poniatowski, des Cardinals Rezzonico, des Monsignore Gaetani, des Kupferstechers Volpato u. A. Auch ein Altarbild, das sie im Auftrage des Cardinals Buoncompagni für Loretto malte, gehört dieser Zeit an; es stellt die Familie Christi dar.

Ihr Haus war der Sammelpunkt von Gelehrten und Künstlern, die sich in Rom aufhielten. Besonders ist das freundschaftliche Verhältniß der Künstlerin zu Goethe bemerkenswerth. Der um acht Jahre jüngere Dichter stand, als er im Juni 1787 von Neapel nach Rom ging, im Zenith seiner schöpferischen Kraft; neben der Poesie war die Kunst ihm zum Lebensbedürfnis geworden. Es war natürlich, daß er, der Liebling der Grazien, sich alsbald von der graziösen Erscheinung Angelica's angezogen fühlte, sobald er mit ihr und ihrer Kunst in Berührung kam. Goethe kommt in seiner römischen Correspondenz (s. Schuchardt, Goethe's Italienische Reise) sehr oft auf die Künstlerin zu sprechen, die er nur Angelica oder Frau Angelica nennt und über die er das zärtlichste Lob ausspricht. Gelegentlich heißt sie »die gute Angelica«, und einmal schreibt er: »Angelica ist gar lieb und gut, sie macht mich auf alle Weise zu ihrem Schuldner. Den Sonntag bringen wir zusammen zu, und in der Woche sehe ich sie Abends einmal. Sie arbeitet so viel und so gut, daß man gar keinen Begriff hat, wie's möglich ist, und glaubt doch immer, sie mache nichts.« Mit ihr besuchte er gemeinschaftlich die

öffentlichen Sammlungen und Ateliers von Künstlern, wie die Farnesina, die Paläste Barberini, Rondanini. Wie interessant für Beide mußte der Gedankenaustausch sein! Goethe kann nicht umhin zu bemerken: »Mit Angelica ist es gar angenehm Gemälde zu betrachten, da ihr Auge sehr gebildet und ihre mechanische Kunstkenntniß so groß ist. Dabei ist sie sehr für alles Schöne, Wahre, Zarte empfindlich und unglaublich bescheiden.« Ihr dedicirt er denn auch eines der ersten



Amor. Oelgemälde.

Exemplare feines damals vollendeten »Egmont« in einem Saffian-Einband, und sie zeichnet ein Titelpupfer dazu, welches Lips dann gestochen hat. Im Juni 1787 portrairte sie den Dichter, doch will die Aehnlichkeit nicht gelingen, so daß es sie »sehr verdriefst, daß es nicht gleichen will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.« Möglich, daß sie das geistige Bild, das ihr von Goethe vorschwebte, hinderte, ein treffendes Bild des äußeren Menschen zu liefern.

Dagegen fällt in daselbe Jahr ein anderes Gemälde, welches des Dichters volles Lob einerntet. »Angelica malt jetzt ein Bild, das sehr glücken wird: die Mutter der Gracchen, wie sie einer Freundin, welche ihre Juwelen auskramte, ihre Kinder als die besten Schätze zeigt. Es ist eine natürliche und sehr glückliche Composition.« Einige Jahre später entstand das in Lebensgröße gemalte Familienbild der Holstein-Beck, welches R. Morghen in Kupfer gestochen hat, sowie das Bildniß der Frau des englischen Gesandten Hamilton in Neapel, die sie als Muse des Luftspiels darstellte. Mit dem Stich darnach war sie indessen nicht zufrieden, da die Aehnlichkeit fehlte, und fühlte sich beleidigt, daß Morghen ihren Namen unter den Stich gesetzt hatte.

Für die Herzogin von Curland, die Fürstin von Anhalt-Deßau, den Prinzen August von England, den Lord Bewick, den Fürsten Jussupoff, den Fürsten von Waldeck und andere hohe Persönlichkeiten war ihre Kunst viel in Anspruch genommen. Adonis auf der Jagd, Psyche, Agrippina mit der Asche ihres Gemahls Germanicus (auch von ihr radirt), Venus, welche über die von Amor verwundete Euphrofyne lächelt, Bacchus findet Ariadne, der Tod der Alceste, Phryne, die Nymphe Egeria und Numa, Hero und Leander — diese und ähnliche Stoffe aus der antiken Sage und Geschichte waren der Vorrath, aus dem die Künstlerin ihre Auftraggeber befriedigte.

Wie sie Freude am Kunstschaffen hatte, so war sie auch entzückt über Kunstwerke alter Meister und ließ keine Gelegenheit vorübergehen, wirklich Gutes für sich zu erwerben. Es war bei ihren großen Einnahmen und ihrer sehr mäßigen Lebensweise der einzige Luxus, den sie sich erlaubte. Einmal kaufte sie eine Grablegung Christi, ein vom Maler Tischbein entdecktes Bild von Daniel von Volterra, um einen hohen Preis, ein andermal bot sie für eine Madonna von Andrea del Sarto 450 Zechinen und bereute es schließlich, als Graf Fries das Gemälde erworben hatte, daß sie auf Abrathen ihres Mannes die geforderten 600 nicht gegeben hatte.

Im Anfange des Jahres 1795 wurde der Gatte durch den Tod von ihrer Seite gerissen. Wie bei jedem widrigen Schicksalschlage, mußte auch jetzt wieder die Kunst ihr zum Troste gereichen. Da sie einen Verwandten zu sich nahm, dem sie die Beforgung der häuslichen Geschäfte übertrug, konnte sie ihre ganze Zeit der geliebten Kunst zuwenden. Damals faßte sie den Gedanken, für die Hauptkirche ihrer Vaterstadt ein Altarbild zu malen; es sollte die Krönung der Maria durch die h. Dreieinigkeit darstellen. Die fleißigsten Studien wurden zu diesem Gemälde gemacht; als sie aber dazu kam, das Antlitz Gottes zu malen, erlahmte ihre Kraft und sie konnte mit der Hand nicht das ausdrücken, was sie im Geiste sah. Dennoch vollendete sie das Bild mit großem Fleiße. Die Aufstellung in der Heimathskirche war zu einem Feste für die Stadt und die ganze Umgebung geworden. Die Nachricht darüber erfüllte die Künstlerin mit innigster Rührung und Freude.

Eine Krankheit, die sie 1782 durchmachte, zwang sie, als Besserung eingetreten war, Rom zu verlassen und eine Erholungsreise zu unternehmen. Sie reiste über Florenz und Mailand nach Como, wo sie einen Monat blieb. Die schönen Erinnerungen ihrer Jugend gingen hier wie ein Traum an ihr vorüber.

Sie selbst schreibt in einem Briefe: »Du fragst mich, mein Freund, warum Como mir immer im Gedanken sei? Como war es, wo ich in meinem glücklichsten Jugendalter die ersten Freudengenüsse des Lebens empfing.«

Geistig und leiblich gestärkt, kehrte sie über Venedig, wo ihr Schwager Joseph Zucchi alle auf ihr Leben und Wirken sich beziehenden Notizen sammelte, Bologna, Florenz und Perugia nach Rom zurück, wo ihre Freunde ein ländliches Fest zum Empfange bereiteten. Von Neuem begann ihre Thätigkeit, aber allmählich schwanden ihre Lebenskräfte, ihre Lebenstage waren gezählt. Während ihr der Vetter eine geistige Ode Gellert's vorlas, schlief sie am 5. November 1807 sanft ein. So hat sie in ihrer letzten Lebensstunde bewiesen, daß sie, trotz jahrelangen Lebens in Italien, doch ein deutsches Herz bewahrt hatte.

Nicht allein die Kunstwelt nahm den innigsten Antheil an ihrem Hinscheiden; durch ihre herzwinnende Erscheinung hatte sie sich in allen Schichten der römischen Gesellschaft zahlreiche Freunde erworben, und so gestaltete sich ihr Leichenbegängniß zu einer außerordentlichen Feierlichkeit, mit der man sie noch im Tode ehren wollte. Sie wurde in S. Andrea delle Fratte beigesetzt und ihre Büste im Pantheon aufgestellt.

---

Es ist schon oben bemerkt worden, daß Angelica mit Vorliebe die Stoffe für ihre Compositionen der antiken Fabelwelt und Geschichte oder den zu ihrer Zeit beliebten romantischen Dichtern entnahm. Auf die antike Welt wurde sie durch Winckelmann hingewiesen, die modernen Stoffgebiete betrat sie mehr aus persönlicher Wahl. Wenn sie zugleich gern Allegorien darstellte und besonders, wie bereits gesagt, oft Bildnisse in allegorische Formen kleidete, so war dies ein Zugeständniß an die Forderung ihrer Zeit, die das Allegorische im Theater wie im Bilde mit Vorliebe erfaßte.

Die Gedanken zu einem Bilde pflegte sie zunächst in flüchtiger Zeichnung zu entwerfen um sie sodann weiter auszuführen; bevor sie Pinsel und Palette ergriff, zeichnete sie Figuren und Gewänder nach der Natur. Für historische Compositionen wählte sie mit richtigem Takte nur die nothwendigsten Figuren; so hat jede auf ihren Bildern dargestellte Person ihre Bedeutung und steht auf ihrem richtigen Platze. Wenn auch die Zeichnung nicht immer correct ist, so weiß sie den Fehler durch eine anmuthige Verschmelzung der Farben zu verdecken. Goethe sagt in »Winckelmann und sein Jahrhundert« von ihr: »Das Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzig herrschende Charakter der zahlreichen Werke unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat sie, weder in der Anmuth der Darstellung, noch in Geschmack und Fähigkeit, den Pinsel zu handhaben, übertroffen.« Freilich sagt der Dichter von ihr auch: »Gestalten und Züge der Figuren haben wenig Abwechselndes, der Ausdruck der Leidenschaften keine Kraft, die Helden sehen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus, Alten und Greifen fehlt es an Würde«; daß sie ein Weib war und daher für das Grobe und Gewaltige den Ausdruck nicht zu finden wußte, vermag sie allerdings in ihren Werken nirgend zu verläugnen. Sie hatte

etwas von der Natur eines Fra Angelico, von dem man sagt, daß ihm, der in die Schönheit der feligen Geister ganz vertieft war, die Darstellung eines Dämon nicht gelingen wollte. Allgemein wird ihr Lebhaftigkeit und Glanz des Colorits zuerkannt, und ihre Meisterschaft, den Pinsel mit größter Leichtigkeit zu führen, hervorgehoben.

Während Goethe ihre Werke »leichte, liebliche Spiele einer schönen Phantasie« nennt, urtheilt Förster mit einer gewissen Herbe über dieselben, indem er sagt: »Ihre Compositionen sind schwach und arm an Phantasie. Sanftheit ist der vorherrschende Charakterzug ihrer künstlerischen Natur; sie ist weich, bis zur Sentimentalität und anmuthig bis zur Süßigkeit.« Die Sentimentalität lag eben im Charakter des ganzen Zeitalters, und bei Angelica wenigstens muß man zugeben, daß das Sentimentale und Süße nicht affectirt war, sondern ihrer innersten Natur entsprechend, den Stempel subjectiver Wahrheit trug.

Ihre Gemälde sind sehr zahlreich, aber öffentliche Museen weisen nur wenige derselben auf. Die Uffizien zu Florenz besitzen ihr Selbstportrait. Sie hatte sich oft dargestellt; auch das im Berliner Museum befindliche Bild eines mit Laub bekränzten Mädchens soll ihr Bildniß fein. Vielen ihrer allegorischen Figuren dürfte ihr Portrait gleichfalls zur Vorlage gedient haben. Die Dresdener Galerie besitzt von ihr die von Theseus verlassene Ariadne und die verschleierte Vestalin, letztere ein Liebling des Publikums und des Copistenschwarmes. Im Belvedere zu Wien ist das bereits erwähnte, für Kaiser Joseph II. gemalte Bild des Arminius oder Herman und in München Christus mit der Samariterin am Brunnen. Sehr viele ihrer Gemälde mögen noch auf den reichen englischen Landsitzen zu suchen sein.

Ein großer Theil ihrer Compositionen ist durch den Stich vervielfältigt. Besonders englische Stecher aus der Zeit der Künstlerin wetteiferten darin, ihren Ruhm zu verbreiten. Man kennt über dreihundert Stiche nach ihren Zeichnungen und Gemälden. Von R. Morghen haben wir bereits oben gesprochen. Porporati stach einen drohenden Amor (*Garde à vous*); es soll das Portrait eines jungen Polen sein. Sehr viel hat Bartolozzi radirt und gestochen. Außerdem finden sich nach ihren Erfindungen schöne Stiche in den Werken von Rylandt, Scorodomoff, Jolo, Buchhorn, Schultze (der die Dresdener Vestalin gestochen hat), sowie Schabkunsftblätter von Thomas Burke, Dickinson, Valentin Green, Spilsburg, Laurie, Houston, J. Watson vor.

Auch sie selbst hat sich mit der Radirnadel versucht. Wir kennen ungefähr dreißig Blätter von ihrer Hand, und gerade auf diesem Felde, auf dem sie sich sicher nur Vergnügens wegen bewegte, hat sie Ausgezeichnetes geleistet. Die Umriffe wie die Schattengebung sind kräftig und sicher gegeben, was bei einer zarten Frauenhand um so mehr zu bewundern ist. Das Scheidewasser ist mit Verständniß benützt, nicht ein einziges Blatt erscheint durch Aetzung verdorben. Mehrere Radirungen hat sie in späterer Zeit, während ihres Londoner Aufenthaltes, mit Aquatinta überarbeitet, wobei ihr das damals in Aufnahme gekommene Verfahren englischer Künstler zum Vorbild diente. Kunstsammler aber ziehen die reinen Aetzdrucke den späteren, mit Aquatintaton übergangenen vor, nicht allein der Seltenheit wegen, sondern weil sie wirklich anziehender, unmit-



*A. M. Angelica Kauffman inc: e del: a Bologna 1765.*

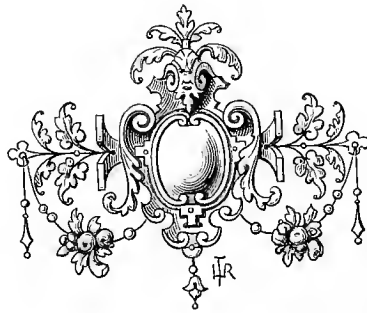
*R. B. J. X. A. B. J. H. N.*

Die Haarflechterin. Facsimile einer Radirung von Angelica Kaufmann.

telbarer erscheinen, als die überarbeiteten. Bei einigen gröfseren Blättern half ihr der Schwager Joseph Zucchi nach, und darum erscheinen die Namen Beider auf denselben. Diese sind mit dem Grabstichel vollendet; so Petrus und Paulus

nach G. Reni, Kalypso und Ulysses, Urania und Mädchen mit Taube (Simplicity), alle nach eigener Erfindung. Die älteste Jahreszahl auf ihren Blättern ist 1762; in diesem Jahre radirte sie einen bärtigen Alten. Früher noch mag das kleine Blättchen mit Susanna und den beiden Alten entstanden sein. Vom Jahre 1764 ist das grössere Bildniß Winckelmann's, der studirend dargestellt ist; vom Jahre 1765 die Haarflechterin, in Bologna radirt, von der wir eine Abbildung geben. In demselben Stil sind die beiden Gegenstücke Penferosa und Allegra behandelt. Vortreffliche Blätter sind ferner Rinaldo und Armida, die Vermählung der heil. Catharina nach Correggio, Sappho mit Homer im Gespräch, nach einem Gemälde ihres Mannes A. Zucchi; Meisterwerke der freien Behandlung und male- rischen Wirkung endlich die Halbfiguren zweier bärtiger Philosophen, die über den Inhalt eines Folianten sich in Unterredung befinden.

Die meisten Radirungen sind in London entstanden. Nach ihrer Rückkehr nach Rom scheint sie die Radirnadel nicht mehr angewendet zu haben, wenigstens finden wir keine Jahreszahl, die dieser Epoche angehört. Angelica steht in jener Zeit als die erste Künstlerin auf diesem Gebiete da, und wenn sie nichts als die erwähnten Radirungen hinterlassen hätte, ihr Ruhm wäre kaum geringer.





## Daniel Chodowiecki.

Geb. in Danzig 1726; gest. in Berlin 1801.

Mit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts weicht das Volksthümliche und dadurch die gesunde Grundlage einer nationalen Entwicklung aus der deutschen Malerei. Dürer's und der Kleinmeister Stiche und Holzschnitte waren einst in jedes Haus gedungen als der künstlerische Ausdruck der die breiten Schichten des Bürgerthums bewegenden Interessen. Das Leben der Landsknechte, Bauern und fahrenden Leute, die Hochzeitszüge und Tänze der Patrizier waren Gegenstände, welche, der Vorstellung durch den täglichen Anblick geläufig, allseitig Verständniß und Beifall fanden, die Darstellungen der heiligen Schrift und Legende in zeitgenössischem Gewande waren nur der Bild gewordene Ausdruck der Volksphantasie selbst. Mehr und mehr aber änderte sich mit dem siegreichen Vordringen der italienischen Renaissance Stoffgebiet und Gedankenwelt der deutschen Kunst. Diesseits der Alpen fehlte jener Zusammenhang mit dem Alterthum, wie ihn in Italien das nie erloschene Bewußtsein von der übernommenen Erbschaft der Römierwelt und die Fülle der erhaltenen Denkmäler wach erhielt. Auch lenkte der Humanismus hier nie in die breiten Gleise wie in Italien, sondern blieb stets auf die engeren Gelehrtenkreise beschränkt und förderte so den erst von jetzt an scharf hervortretenden Gegensatz zwischen »gelehrt« und »nicht gelehrt«. In demselben Maße aber wie die deutsche Kunst dem Einfluß der glänzenden italienischen Vorbilder unterlag d. h. gelehrt wurde, entfremdete sie sich dem Volksgeiste.



Vielleicht wäre dieser Einfluß der Renaissance auch in Deutschland nur ein Uebergang, eine Art Reinigungsprozefs der Kunst von den ihr noch anhaftenden mittelalterlichen Schlacken gewesen, der dann wie in Holland zu neuer frischer Entwicklung geführt hätte, wenn nicht die trostlose Zeit des dreissigjährigen Krieges jeden künstlerischen Aufschwung unmöglich gemacht hätte. Wohl war der tiefe Eindruck des unmittelbar Erlebten im Stande in der Literatur ein Werk wie den *Simplicissimus* hervorzubringen; mühsamer und voraussetzungsvoller aber als der Weg vom Kopf zur Feder ist der vom Erlebten und Erschauten zur bildlichen Darstellung. Hier genügt nicht das Talent an sich, jahrelange unablässige Uebung muß daselbe entwickelt haben, um die Hand geschickt zur Hervorbringung eines Kunstwerkes zu machen. Dazu aber gehört Ruhe und Muße, wie sie das in den steten Nöthen dieses greuelvollen Krieges aufgewachsene Geschlecht nicht kannte. Das ist im Grunde das Geheimniß, warum eine so sehr unser Volk in seinen innersten Tiefen erschütternde Zeit keinen einzigen Schilderer gefunden. Als aber mit dem zur Neige gehenden Jahrhundert endlich auch die Kunst von Neuem sich regte, da war die volksthümliche Malerei selbst in den Niederlanden wieder im Absterben (siehe das Leben v. d. Werff's) und dafür das grelle, ganz Europa überstrahlende und blendende Licht jener theatralisch aufgebauchten aber auch theatralisch glänzenden französischen Kunst aufgegangen, wie sie, mit Pouffin und Lebrun beginnend, durch Lafosse, Lemoyne, Coypel, Jouvenet u. s. f. weitergeführt wird. Den christlichen Glorien der italienischen Kirchenmalerei setzt sie mit Vorliebe in den von ihr beliebten Allegorien die antike Götterwelt zur Seite, die sich nun an den Decken aller fürstlichen Prachtsäle breit macht. Gern sah sich die seit Ludwig XIV. allerwärts den Ton angegebende Hofgesellschaft den Bewohnern des griechischen Olympos zur Seite gestellt. Dankbare Dichter und Maler begrüßten den »großen König« als Apoll oder Mars, später als Jupiter, ihre Gönnerinnen als Juno oder Minerva, während die leichtlebigerer Gesellschaft der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Verwandtschaft mit den Nymphen und Grazien, oder den Schäferinnen des antiken Romans vorzog.

In dieser Zeit, wo sich mehr und mehr alle künstlerischen Interessen in den Dienst des Hofes begeben, tritt das Sittenbild ganz zurück. Selbst ein Mann wie der heut hochgefeierte Chardin konnte es bei Lebzeiten nie zu größerer Anerkennung bringen. Deutschland aber folgte willig dem französischen Einfluß. In dem einzigen deutschen Staate sogar, in welchem sich eine nationale politische Entwicklung anbahnte, in Preußen, konnte der so sehr allem französischen Wesen abhold Friedrich Wilhelm I. sich in der Kunst der allgemeinen Strömung nicht verschließen; der Franzose Antoine Pesne ist unter ihm tonangebender Hofmaler, während diese Stelle bisher Niederländer oder Deutsche innegehabt hatten. Daß Pesne's Ansehen unter Friedrich Wilhelm's Nachfolger nur noch stieg, daß unter diesem ein anderer Franzose, Lefueur, noch 1751 das Directorat der Academie erhielt, ist bei der Geistesrichtung Friedrich's des Großen nur natürlich. — Näheres über das damalige Kunstleben an den deutschen Höfen findet sich in der Biographie von Mengs.

Während so die Monumental- und Tafelmalerei des XVIII. Jahrhunderts fast ausschließlich dem Dienste der weltlichen und geistlichen Höfe gewidmet ist, begann

gleichzeitig ein anderer recht eigentlich sich an die große Masse wendender Zweig der zeichnenden Künste wieder an Bedeutung zu gewinnen. Mehr als irgend eine Epoche der neueren Geschichte hat das XVIII. Jahrhundert das Bestreben, alle Gegenstände durch die Kunst zu adeln. Wie einst im Alterthum selbst das gewöhnliche Geräth des täglichen Bedürfnisses ornamental geschmückt wurde, so auch jetzt wieder. Dafs der Rococofchnörkel sich mit der griechischen Palmette oder Maske ästhetisch nicht vergleichen läfst, ist eine Sache für sich, beide aber entstehen aus demselben künstlerischen Empfinden. Dieses Bedürfnis nach Schmuck gab denn auch seit Ablauf des ersten Viertels des XVIII. Jahrhunderts der Buchillustration einen bisher unerhörten Aufschwung. Wie bei den Wiegendruckten einst die Initialen, so wurde jetzt die Zierleiste, die »Vignette« fast ein Erfordernis des Buchdruckes; kein irgend namhafter Verleger hätte nunmehr die kleinste Flugschrift ohne diese Zugabe ausgehen lassen; »die Zeit der Vignette« nennen denn auch die Franzosen nicht mit Unrecht das ganze Jahrhundert. Als man dann an den ewig wiederkehrenden rein ornamentalten Schnörkeln anfangen sich satt zu sehen, trat die eigentliche Illustration des Textes mehr in den Vordergrund. Wieder ging die Mode von Frankreich aus, wo seit der Mitte des Jahrhunderts Gravelot und Eisen als gefeierte — heut über Gebühr geschätzte — Illustratoren thätig sind; Deutschland folgte erst etwas später. Während aber in Frankreich die Illustration im Verlauf der Jahre mit Vorliebe in den Dienst der galanten Literatur trat, schlofs sie sich in Deutschland mehr den volkstümlichen Schriften an, wenn dies Wort als Bezeichnung für die unter dem Einflufs Richardson's entstehenden bürgerlichen Romane, die idyllische Dichtung, die geschichtliche Erzählung und vor Allem die Almanach-Literatur gestattet ist.

Im Jahre 1683 hatte Laurent d'Houry in Paris den ersten Almanach herausgegeben, der seit 1699 zum »Almanac royal« erhoben wurde und neben dem Kalender eine Art Hof- und Staatshandbuch enthielt. Da das Unternehmen einem praktischen Bedürfnis entgegen kam, fand es allmählig auch in andern Ländern Nachahmung. Man sah darin ein Mittel, die Genealogie der regierenden Fürstenhäuser im Volke bekannt zu machen, und um die Belehrungen mündgerechter zu machen, fügte man bald als Anhang allerlei literarische Zugaben bei. Später trat dann häufig der Kalender in den Hintergrund, verschwand gelegentlich ganz, und es blieb nur ein gefälliges literarisches Taschenbuch. In zierlicher Ausstattung wurden diese Almanache allmählig ein willkommenes Neujahrs- und Weihnachtsgeschenk, und als bei uns in Deutschland endlich die Mode sich des Gegenstandes bemächtigte, drangen diese mit Beiträgen der ersten Künstler und Schriftsteller versehenen Büchlein in jedes irgend auf »guten Ton« Anspruch machende Haus. Konnte doch das Centifolium stultorum im Göttinger Taschenkalender vom Jahre 1783 unter zwölf menschlichen Thorheiten auch eine »Kalendermanie« aufführen. Eine Zeit lang trug man sogar kleine Miniaturausgaben solcher mit Kupfern geschmückter Kalender in Goldfassung als Breloques an der Uhr.

Der größte deutsche Meister nun auf dem Gebiete der Buchillustration, in dem eine dankbare Mitwelt, freilich etwas übertreibend, eine geniale Erscheinung sah, ist Daniel Chodowiecki. In ihm tritt nach zweihundertjähriger Pause zuerst wieder eine volkstümliche Kunst zu Tage. Auch darin ist er den Kleinmeistern

des XVI. Jahrhunderts verwandt, daß seine Darstellungen sich in möglichst kleinem Raume abspielen, mit der merkwürdigen Eigenart, daß er nur in diesem Großen zu leisten vermag, daß all seine glänzenden Eigenschaften sich verlieren, sobald das Format der Darstellungen über ein mäßiges Octav hinausgeht. Nur ist, der Wandlung des Zeitgeschmackes entsprechend, seine Ausdrucksweise nicht mehr der Holzschnitt und Kupferstich, sondern die Radirung.

Im Bürgerstande stehend, arbeitet er in erster Linie für diesen. Seine Beziehungen zum Hofe sind spärlich, die Gebiete, welche man dort bevorzugt, das Mythologische und Heroische, seinem Talent durchaus fremd; Alles, was über das Maß des im täglichen Leben Beobachteten hinausgeht ist ihm verschlossen. Man kann sein Blatt »Allegorie auf die Einäscherung Ruppins« v. J. 1787 kaum ohne Lächeln ansehen: Auf Brandtrümmern liegt ganz in der Art venezianischer Venusbilder die nackte Stadtgöttin von Ruppin, während sich die bekleidete Berlin mit einem Füllhorn, aus welchem Trauben (!) fallen, nähert. Neben ihr tänzelt in unfreiwilliger Komik das Berliner Wappenthier, der Bär, auf den Hinterbeinen, u. f. f. Geradezu kindlich erscheinen uns heut seine Illustrationen zu Shakespeare, ebenso die zu romantischen Erzählungen. Wenn er in einem größeren Stiche die schöne, übrigens nicht wahre Anekdote von dem in Gegenwart seines Königs schlafenden Zithern erzählt, so wird das Blatt hölzern steif; einfach eine künstlerische Ungeheuerlichkeit ist sein Tell, der nach dem Schuss seinen Sohn umarmt. Selbst im pastoralen Gebiet, welches er in fleißigem Studium französischer Stiche und der zahlreichen Gemälde von Watteau, Pater und Lancret in den Berliner und Potsdamer Schlössern pflegte, zeigt er sich ungelenk und eckig.

Sein Feld ist die treue objective Beobachtung des wirklichen Lebens, wie es sich um ihn in der Welt, die er täglich vor Augen hatte, abspielt. Er ist ausschliesslich Sittenmaler, der nichts als die Natur, wie sie ist, zu geben vermag, diese aber in denkbar feinsten Beobachtung jeder äußeren Einzelheit und in schärfster psychologischer Charakteristik der einzelnen Personen. Man muß die Stiche der besseren seiner deutschen Genossen, etwa der beiden Meil zum Vergleich heranziehen, um zu sehen, bis zu welchem Grade die stete Beschäftigung mit den schemenhaften Götter- und Hirtengestalten den Illustratoren des XVIII. Jahrhunderts die Fähigkeit, naturwahr zu sein und zu individualisieren, genommen hatte. Dann erst wird man die Bedeutung seiner Besonderheit ganz schätzen. Ja selbst die besten Franzosen, wie Gravelot, Cochin, Eisen, deren Namen den Chodowiecki's heut auf dem Weltmarkte weit verdunkeln, stehen an geistreicher und scharfer Charakteristik, an gesunder Naturwahrheit hinter ihm zurück. Zu dieser Eigenart aber schwang er sich durchaus selbständig, ohne fremde Lehrmeister auf.

Ein selbstgemachter Mann wurzelt er mit seiner ganzen künstlerischen und persönlichen Anschauung auf dem Boden seiner Zeit und seiner Stadt. Die bürgerlichen Kreise des damaligen Berlins sind die Voraussetzung seiner Kunst. Wie er die guten und gefunden Eigenschaften derselben in seinen Arbeiten widerpiegelt, so auch ihre beschränkenden Mängel. Man kann, die Charakteristik des Meisters in ein paar Worte zusammenfassend, nicht unpassend sagen, daß in ihm zum ersten Male das Berlinerthum in der Kunst aufträte, wie es durch

feinen Zeitgenossen und Bekannten Friedrich Nicolai gleichzeitig in die Literatur eingeführt wird. Kühl und scharf beobachtend, mit richtigem Blick für das Charakteristische begabt sind Beide; bei Beiden auch bildet eine gewisse nüchterne Verständigkeit den Grundzug ihres Wesens. Es fehlt ihnen das Verständniß für große hinreißende Leidenschaft, für kühnen Schwung des Geistes und der Phantasie. Chodowiecki's Blätter tragen fast sämmtlich den Stempel jener gemessenen Ehrbarkeit und pedantischen Prosa, die in den norddeutschen Bürgerhäusern der Zeit zu Haus ist. Man denke z. B. an J. J. Engel's »Herr Lorenz Stark«, dieses Urbild philiströser Abgemessenheit, welches sich in seinem freiwillig beschränkten Horizont so behaglich wohl fühlt. Freilich ist Chodowiecki als Mensch kein Lorenz Stark; vor diesem Ueberwuchern des Philisteriums schützt ihn die eigene Künstlernatur und das Leben inmitten der damals noch immer durch regere geistige Interessen und feinere Lebensformen ausgezeichneten französischen Colonie, der er selbst durch Mutter und Gattin angehört.

Uns Heutigen erscheint es kaum faßlich, wie wenig Spuren der großen Zeit, welche er durchlebte, sich an seinen Werken finden. Er, der das tägliche Leben des Hauses und der Gasse so gern schildert, hat für die kriegerischen Ereignisse, welche sein Land heimsuchten, wenig künstlerisches Interesse übrig. Wohl erwecken die halbverhungerten abgerissenen Gestalten der russischen Gefangenen, welche er 1758 auf dem Schlossplatze sieht, sein Interesse; er radirt sie, aber zugleich die Seinen dazu, wie sie Liebesgaben austheilen. Noch mehr fesseln ihn die malerischen Erscheinungen der türkischen Gesandtschaft, welche unter Achmed Effendi im Winter 1764 in Berlin weilte; vier Blätter der Art kommen vor. Von den Erlebnissen, den Nöthen und Ruhmesthaten des eigenen Heeres aber, denen doch durch sieben lange Jahre das preussische Volk in banger Erwartung folgte, spricht kein Blatt. Selbst die unmittelbare Anschauung des Krieges, wie sie die Besetzung Berlins durch die Russen und Oesterreicher 1760 darbot, reißt ihn nicht aus den kleinbürgerlichen Kreisen, in denen er sich am liebsten bewegt. Und doch hing er — gerade so wie Nicolai — mit bewundernder Hingabe an seinem großen König, den er wiederholt zum Gegenstande seiner Darstellung macht, vor Allem in dem durch ganz Deutschland bekannten und berühmten Blatte, nach welchem die Volksphantasie sich zumeist das Bild des alten Fritz entwirft: König Friedrich's II. Wachtparade in Potsdam v. J. 1777 (E. 196 u. 200), welches er auch gemalt hat. In der Mitte des Blattes hält im Profil der König auf ramsnasigem Pferd, dessen Schwanz kurz gestutzt ist, nach links zu den in Front aufgestellten Truppen gewandt; von der Rechten hängt, durch ein Band am Gelenk getragen, der Krückstock herab; hinter dem Könige der Prinz von Preussen, die Generale Ramin und Ziethen und ein Flügeladjutant. Zu seinen ersten Radirversuchen schon gehört ein Reiterbild des Königs (E. 9), an dem er sich in der ihm noch ungewohnten Technik redlich abmüht. »Das sieht man an der unbestimmten Manier — es wurde geätzt, verätzt, abgeschliffen bis auf einen gewissen Grad der Striche, mit klarem Vornitz überzogen und wieder übergearbeitet, auch wohl zehn verschiedene Probedrucke gemacht«, wie er selbst schreibt, ohne daß doch das Endresultat befriedigend gewesen wäre. Dann wieder schildert er, mehr gut gemeint als charakteristisch, »Friedrich im Unglück«,

wie er in römischer Imperatorenracht, mit der Rechten auf sein Schwert gestützt, voll Zuversicht nach oben blickt, trotzdem ihm dort in Wolken Victoria den Rücken kehrt; oder er zeigt zur Feier des Hubertsburger Friedens auf einem seiner größten Blätter die Allegorie des den König heimführenden Friedens u. s. f.

Gemeinsam mit Nicolai ist Chodowiecki ferner der Hang zum Lehrhaften, der sich in seiner Vorliebe für moralisierende Darstellungen äußert, wie das »Leben des Lüderlichen«, »Leben eines schlecht erzogenen Frauenzimmers«, »Fortgang der Tugend und des Lasters«, »natürliche und affectirte Handlungen«, »Beweggründe zum Heirathen und ihre Folgen«, »Aufrichtigkeit und Heuchelei« und Aehnliches; gemeinsam Beiden ferner die Neigung zu Witz und Satire, die gelegentlich selbst ins Possenhafte überschlägt. Mit scharfem Blick findet Chodowiecki den wunden Punkt heraus und verspottet diesen bei sich selbst nicht weniger als bei Andern. Charakteristische Blätter der Art sind die »Landpartie nach Französisch Buchholz«, auf die wir noch zurückkommen, »la cavalcata infortunata« vom Jahre 1784, ein in der Zeichnung harmloses Blatt, was dennoch, wenn auch dem Fremden unverständlich, eine scharfe Satire enthalten muß, da die dargestellte Dame erst 9 Jahre später (1793) die Verbreitung des Blattes gestattete, wie Chodowiecki selbst damals seinem Freunde, dem Maler Anton Graff in Dresden schrieb. Ein geistvolles kleines Blättchen der Art ist ferner seine »Einwanderung der Franzosen zur Errichtung der Regie« v. J. 1771, in welchem er die Einwanderer schildert, ihnen voran ein Esel, dem in buntem Gemisch Rappiere, Geigen, Federballspiele und ähnliche nützliche Dinge aufgepackt sind, dahinter zunächst ein Liebespärchen; endlich eine seiner frühesten Radirungen, welche pseudonym erschien und von ihm selbst nie erwähnt wurde, die »Ankunft des Franzosen in Deutschland«, der äußerlich im höchsten Staat — aber ohne Hemd darunter dem biedern deutschen Michel zu imponiren weiß, ein Blatt, von dem sich das einzige bekannte Exemplar in der Wiener Hofbibliothek befindet.

Der Satiriker aber bleibt bei ihm doch mehr auf der Oberfläche seines Wesens, dessen Grundzug — auch das ist charakteristisch für das jetzt im Absterben begriffene alte Berlinerthum — aufrichtige Herzensgüte ist. Den Menschen werden wir noch später von dieser Seite kennen lernen, der Künstler zeigt sich so in der Freude, die er an der Schilderung seines eigenen Familienglückes hat. Es ist nicht Zufall, daß die hierher gehörigen Blätter zu den lebensvollsten und lebenswürdigsten von allen gehören, hier sprach eben das Herz mit. Man braucht darauf hin nur das Blatt No. 24 des Verzeichnisses von Engelmann, die Kinderstube des Künstlers, anzusehen. Welch feine, liebevolle Beobachtung spricht sich in dem Kopfe der ihr jüngstes Kind säugenden Mutter und in dem des links von ihr stehenden, im Profil gesehenen Mädchens aus! Oder man betrachte das größere »Familienblatt des Künstlers« (E. No. 75): Seine in Danzig lebende Mutter hatte ihn einst gebeten, ihr eine Zeichnung ihrer Enkelchen, die sie nie gesehen, zu senden; so entstand dies köstliche Gedicht auf das stille Glück der Häuslichkeit, welches die Abbildung in Lichtdruck zeigt. Am großen runden Tische die Mutter mit den Kindern, die älteren nützlich beschäftigt, die jüngeren spielend, am Fenster der Vater, einen Augenblick von der Arbeit aufschauend und sich am Bilde der Seinen erfreuend. Das Blatt ent-



Verlag von E. A. Fiebigel

Hofmeier, Kunst und Künstler

# DAS FAMILIENBLATT CHODOWIECKI'S.

(E. 75.)





hält für den, der sie zu lesen versteht, eine vollständige Charakteristik des Künstlers: Nichts Genialisches, Aufbrauendes ist in seinem Wesen und seiner Kunst; im Kleinen groß und glücklich, fleißig, treu, die Kraft, die ihm gegeben, in erster Linie als Broderwerb betrachtend, fast handwerksmäßig nüchtern, aber ein kerngefundener Mann in krankhafter Zeit.

So hat er im Ganzen zwölf Mal die Seinen zum Vorwurf seiner Darstellungen genommen, die Platten, für welche ihm Bekannte zum Gegenstande dienten, nicht gerechnet. Denn in den ihn umgebenen Dingen und Personen fand er unter dem scheinbar Trivialsten mit scharfem Blick das Malerische oder sonst künstlerisch Interessante heraus, und er liebte es das so Erschaute schnell zu Papier zu bringen. Auf einem Spaziergange vor dem Potsdamer Thore findet er eines Morgens eine junge Dame seiner Bekanntschaft im Morgenkleide mit kurzem Mantel und Strohhut an ihrer Gartenthür stehen; irgend etwas an der Erscheinung gefällt ihm: er skizzirt sie auf der Stelle — und die Zeichnung wird bei ihm zur Platte. Dieselbe junge Dame — ein Fräulein Quantin — kam eines Morgens mit ihrer Schwester, wieder im Morgenanzug, um der befreundeten Familie die eben eingetroffene Kunde von einer gewonnenen Schlacht mitzuthemen. Wer will heut noch angeben, wie es kam; daß die Schwestern einen Augenblick lang sich bei den Schultern umfaßten; dem Künstler sagte die Stellung zu: »Halt bleibt noch ein wenig so stehen!« und schnell schreibt er sie als Bild auf das Papier. In späteren Jahren freilich machen die sich häufenden Aufträge es ihm nur feltener möglich, für die Schilderung solcher Vorgänge des häuslichen Kreises Zeit zu gewinnen; sie fallen deshalb zumeist in die ersten Jahre seiner Radirthätigkeit.

Wer Chodowiecki's Radirungen zum ersten Male sieht, für den werden selbst die unmittelbar vor der Natur gezeichneten Blätter im ersten Augenblicke mehr Befremdendes als Fesselndes haben, und bei den Compositionen macht sich das noch ungleich mehr geltend. Der Geist jener Zeit ist uns eben fremd geworden, und wir müssen uns erst wieder in ihn hineinfühlen. Machen wir aber nicht dieselbe Erfahrung bei allen älteren Kunstwerken? Haben nicht selbst Raffael's und Michelangelo's Schöpfungen für den, der ihnen zum ersten Male gegenüber tritt etwas Eigenartiges, an das sich der Laie erst gewöhnen muß? Liegt nicht sogar heut schon für die jüngere Generation in Goethe's und Lessing's Prosa ein unmodernes und deshalb auffallendes Element? Und doch bleibt Goethe's und Lessing's Behandlung der Sprache ewig mustergiltig, liegt in Raffael's und Michelangelo's Werken die höchste Verklärung der modernen Kunstform, während Chodowiecki im Gegensatz zu jenen Männern in einer Zeit allgemeinen künstlerischen Verfalls arbeitete. Er war der Mann, sich innerhalb der Grenzen, welche die Anschauung seiner Zeit ihm steckte, auf eine hohe Stufe der Vollendung zu erheben, innerhalb dieser Grenzen ewig Giltiges zu leisten, aber er war nicht die geniale Kraft — so oft auch die Zeitgenossen ihn den großen Genius nannten — um, die ausgefahrenen Gleise verlassend, neue Bahnen zu betreten, wie sein Zeitgenosse Carstens es gethan. So steckt er denn völlig in der Formgebung des XVIII. Jahrhunderts. Seine Gestalten haben gern acht Kopflängen und mehr, sein Faltenwurf ist beeinflusst durch den täglichen Anblick dünner Seidenstoffe und des



Zitzes, seinem Baumfchlag fehlt die fcharfe Individualifirung, welche die heutige Zeit liebt. Wenn daneben auch die Bewegungen und Lebensäufserungen feiner Figuren uns meift steif und gelegentlich ungefchickt erscheinen, fo dürfen wir freilich nicht vergeffen, daß man fich damals eben fo bewegte. Das gepuderte Haar verhinderte allein fchon bei beiden Gefchlechtern jede lebhaftige Bewegung des Kopfes, der fonft feine Umgebung mit einer weiffen Staubwolke überfchüttet hätte. Die Nöthigung das Haupt ruhig zu halten zwingt aber den ganzen Körper zu größerer Gemeffenheit der Bewegungen. Dazu kam bei den Damen die tief heruntergehende feite Schnürbruft, der Reifrock und die hohen Steckelfchuhe, bei den Herren die ungemein knapp anliegende Kleidung mit dem unbequem genug quer nach hinten gefteckten Galanteriedegen. Beim Militär wieder machten theils die fchweren, plump gearbeiteten Reiterftiefel, theils die Gewöhnung an den damals üblichen Parademarfch mit gespreizten Beinen die breitbeinige Stellung, wie fie z. B. in den Illuftrationen zu Minna von Barnhelm auffällt, zur Natur. Als dann im letzten Viertel des Jahrhunderts die Damentracht eine natürlicher wurde, da thürmte fich das jetzt allerdings vom Puder befreite Haar um fo mächtiger auf, und die künftlichen oft den Kopf um das zwei- bis dreifache feines Umfanges überhöhenden Frifuren, wie fie Chodowiecki's Modekupfer fchildern, machen erft recht die freie Bewegung des Körpers unmöglich.

Erhebt fich in Lessing's Minna von Barnhelm der die Zeit bewegende Geift zu allgemein giltiger Bedeutung, fo geben uns Chodowiecki's Illuftrationen dazu den Lokaltön — ich finde kein bezeichnenderes Wort —, aus dem heraus das Werk gefchaffen. Wie fremd uns diefer aber hier und da fchon geworden, zeigen fo recht feine eint mit großem Beifall aufgenommenen »natürlichen und affectirten Handlungen« des Lebens, die in zwei Folgen zu je 12 Blatt im Göttinger Kalender für 1779 und 1780 zuerft erfchienen. Wie kühl und steif nimmt die junge Dame, der es doch durchaus nicht an Liebreiz fehlt, den überaus ehrfurchtsvollen Gruß des Herrn entgegen; wie abgemessen stolzirt das »natürlich fich bewegende Paar« im Menuet daher; wie fremd muthet uns eine Zeit an, in der das Auffpannen eines Schirmes bei ftömendem Regen für affectirt gilt, während der fchicklich fich bewegende Mann feinen Mantel umhüllt und den Regen nicht achtet. — Diefe Umstände muß man fich beim Betrachten der Chodowiecki'schen Kupfer in das Gedächtniß zurückerufen, um diefe recht zu verftehen und damit voll zu genießen.

Seine Radirungen zerfallen in zwei Claffen, in Illuftrationen, welche ihm von Buchhändlern beftellt wurden, und in Gegenstände eigener Wahl. Den ersten Auftrag zu einer Radirung erhielt er 1759, als ihm das Titelpupfer zu einer in Berlin erfcheinenden franzöfifchen Ueberfetzung der Pfalmen übertragen wurde. Es ftellte David, die Harfe fpielend, dar (E. 19), ein Gegenstand, der feinem Talent ferner lag und fich daher in der Ausführung wenig von ähnlichen Arbeiten der Zeit unterfcheidet. Zehn Jahre fpäter erft erfchien feine erste größere Illuftration, die 12 Blättchen zu Lessing's Minna von Barnhelm, in dem von der Berliner Academie der Wiffenfchaften in deutlicher und franzöfifcher Sprache herausgegebenen genealogifchen Kalender für das Jahr 1769. Die Wahl des Gegenstandes war ihm hier felbft überlaffen und der Erfolg der Arbeit denn auch ein überaus

günstiger. Von nun an häuften sich die Aufträge der Buchhändler so, daß oft seine ganze Arbeitskraft dazu gehörte, um sie zu bewältigen. Giebt es doch fast keinen bedeutenden Namen in der deutschen Literaturgeschichte der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, dessen Schriften er nicht einmal mit Radirungen begleitet hätte; es geschah, um nur die Bekanntesten zu nennen, für Abbt, Basedow, Blumauer, Bürger, Campe, Claudius, Gellert, Gessner, Gleim, Göthe (Hermann und Dorothea, Werther, Götz), Hippel, Hölty, Iffland, Klopstock, Kotzebue, Langbein, Lavater, Lessing, Lichtenberg, Matthiesson, Nicolai, Pestalozzi, Pfeffel, Schiller (Räuber, Cabale und Liebe), Sulzer, Voss, Weiße, Wieland; von den Franzosen für Beaumarchais, Diderot, Lefage, Rousseau, Scarron, Voltaire; von den Engländern für Goldsmith, Richardson, Shakespeare. Viel des Trefflichen ist in seinen Buchillustrationen niedergelegt, vielfach aber mischen sich doch hier auch werthlosere Sachen mit ein. »Ich mache, was man mir in Auftrag giebt, und lasse die Andern reden«, war hier des Künstlers Lofung. Deshalb stehen im Durchschnitt die Kalenderkupfer, in denen ihm meist die Wahl der Gegenstände überlassen blieb, höher als die eigentlichen Textillustrationen. In jenen oft noch nicht 7 : 5 Centimeter großen Blättchen feiert Chodowiecki seine höchsten Triumphe. Technisch kennt er, der in großen Platten oft als so ungelenker Zeichner erscheint, hier kein Hinderniß. Die Schärfe der hier entfalteten Naturbeobachtung, die Feinheit seiner Charakteristik, die Fähigkeit, in kleinstem Raum eine größere Anzahl von Personen sich bewegen zu lassen, ohne daß sie sich drängen, sind unübertroffen. Dabei ist seine Zeichnung ungemein einfach; dem im XVIII. Jahrhundert so allgemein verbreiteten Streben nach Wirkung und Coquetterie in den technischen Mitteln verschließt er sich oft bis zur Nüchternheit. Die Nebensachen deutet er meist nur an, ohne sich bei ihnen in Einzelheiten zu verlieren, indem er die ganze Feinheit seiner Zeichnung für den Hauptgegenstand aufspart. Stets aber ist die Umgebung bei ihm feinfühlig dem jedesmaligen Vorgange angepaßt und trägt so zur allgemeinen Charakteristik bei. Das Bewundernswürtheste aber sind die oft miniaturartig kleinen und dabei doch so lebendigen Köpfe; in diesen würdigt man am besten die erstaunliche Sicherheit der Zeichnung: jedes einzelne Pünktchen der Nadel ist in ihnen wohlberechnet, jedes in so kleinem Raum von Wichtigkeit für die Schilderung des Seelenlebens. Man sehe darauf hin die mitgetheilten Abbildungen an.

Suchen wir hinter den Werken des Künstlers den Menschen, so fällt bei Chodowiecki zunächst die Thatfache auf, daß er, erst spät zur Kunst als Lebensberuf gekommen, in einem Alter, wo die meisten seiner Fachgenossen schon auf der Höhe des Ruhmes stehen, noch mit der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten rang: dreiundvierzigjährig war er, als der Illustrationscyclus zu Minna von Barnhelm zuerst seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt machte; jetzt erst schreitet der von nun an überaus fruchtbare Künstler von Triumph zu Triumph, unermüdet bis in ein hohes Greisenalter hinein schaffend.

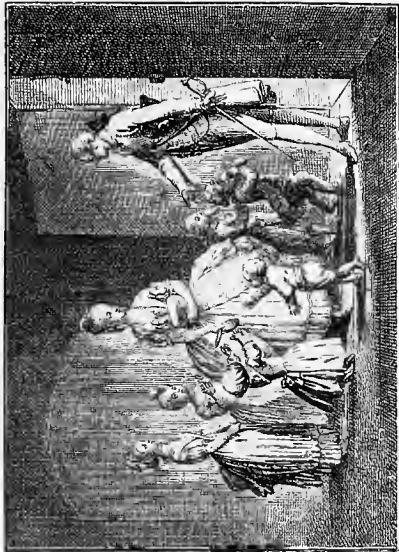
Die Familie Chodowiecki stammt, wie schon der Name andeutet, aus dem Polnischen. In der damals noch zu Polen gehörenden deutschen Stadt Danzig betrieb Gottfried Chodowiecki, der Vater unseres Künstlers, einen Kornhandel und vermählte sich dort 1724 mit der einer französischen Emigrantenfamilie ent-

isproffenen Marie Henriette Ayrer. Als zweites ihrer sechs Kinder schenkte ihm diese am 16. October 1726 ihren ältesten Sohn Daniel Nicolas. Seine ersten Zeichenversuche machte Daniel unter Anleitung des Vaters und einer Schwester seiner Mutter, welche in Email malte; später zeichnete er viel nach gelegentlich ihm in die Hände fallenden Kupferstichen. Indem er so ohne ernste künstlerische Anleitung aufwuchs, setzte sich bei ihm die Neigung jedes Anfängers, möglichst kleine Maßstäbe für seine Copien zu wählen, fester, als für seine gleichmäßige künstlerische Ausbildung wünschenswerth gewesen wäre, und die Emailminiaturen der Tante bestärkten ihn um so mehr in seiner Manier, als gerade die Miniaturmalerei damals eine vielgefuchte Kunst war. Hatte doch der Knabe sogar das Glück, durch die Vermittlung eines in Berlin lebenden Bruders seiner Mutter einige auf Pergament gemalte Bildchen zu verkaufen und so sein Taschengeld zu vergrößern. Ueber den Mangel seiner Jugendausbildung aber ist Chodowiecki niemals hinausgekommen; niemals vermochte er es, wie wir gesehen, größere Gestalten lebensvoll zu zeichnen.

Im Jahre 1740 starb der Vater. Die Mutter wünschte, daß ihr ältester Sohn einen, sichereres Auskommen als die Malerei versprechenden Lebensberuf ergriffe, und that Daniel deshalb als Lehrling in ein Spezereigeschäft. Hier mußte der Knabe von 6 Uhr früh bis Abends 10 Uhr hinter dem Ladentisch stehen; aber selbst eine so anstrengende Lehrzeit konnte die glühende Liebe zur Kunst in ihm nicht ertöden; nur wurden die autodidaktischen Studien jetzt in die Nachtzeit und auf die Sonntage verlegt. Es war ein Glück für unsern Daniel, daß die Geschäfte schlecht gingen und in Folge davon der Laden der Lehrherrin anderthalb Jahr nach Chodowiecki's Eintritt geschlossen werden mußte. Mit vollem Herzen mochte er der Einladung des Berliner Onkels folgen, zu ihm nach der Hauptstadt zu kommen, wohin ihm der jüngere Bruder Gottfried schon vorausgegangen war. Freilich bot auch hier der Anfang, wie so oft, nur Enttäuschungen. Allerlei Versuche, sich als Zeichner, namentlich als Dosenmaler sein Brod zu verdienen, schlugen trotz des eifrigsten aber von keinem verständigen Berather geleiteten Strebens fehl. So mußte er sich endlich doch entschließen, in das Geschäft des Onkels zu treten. Diesmal aber blieb ihm mehr Zeit zur Weiterbildung seines Talents als einst in Danzig; ja der Oheim selbst führte ihm als Lehrer einen Maler Haid zu, der, als Künstler unbedeutend, doch durch seine verständigen mündlichen Unterweisungen Chodowiecki so entschieden förderte, daß dieser es i. J. 1754 endlich wagen konnte, dem Kaufmannsstande für immer Valet zu sagen und sich ganz der Kunst zu widmen. Nun studirte der 28jährige Kunstjünger nach den Vorlagen Haid's und nach Stichen nach Watteau und Boucher. Es ist dies immer noch ein absonderliches Unterrichtsmaterial, aber fast regelmäßig bildet in der Lehrzeit der Künstler des XVIII. Jahrhunderts das Copiren von älteren Arbeiten ihres Meisters und von Kupferstichen die Hauptbeschäftigung. Die Mußestunden füllt — so auch bei Chodowiecki — das Studium nach der Natur, wo dann ziemlich wahllos, aber deshalb um so lehrreicher, die ganze Umgebung, die Straße mit ihren Häusern und Menschen, das Zimmer mit seinen Möbeln und Geräthen, die Verwandten, die Freunde, die Magd und der Haushund immer wieder Vorwürfe abgeben. Später trat er für einige Zeit in die kleine Privat-



Vitriquette zu: Feh. Tac. Dusch, Geschichte  
Carl Ferdinens. Breslau u. Leipzig 1778-80 (S. 333.)



Letzte das Bild schneidend, als sie Vertheil zum  
Ball abholt. (S. 151.)



Aus den: Essais de Berlin.  
Almanac de Gesellschaft 1781. (S. 333.)

Verlag von E. A. Seemann



Vitriquette zum: Gloger de Nikolai Marischal  
par d'Alenfort. Paris 1779. (S. 318.)



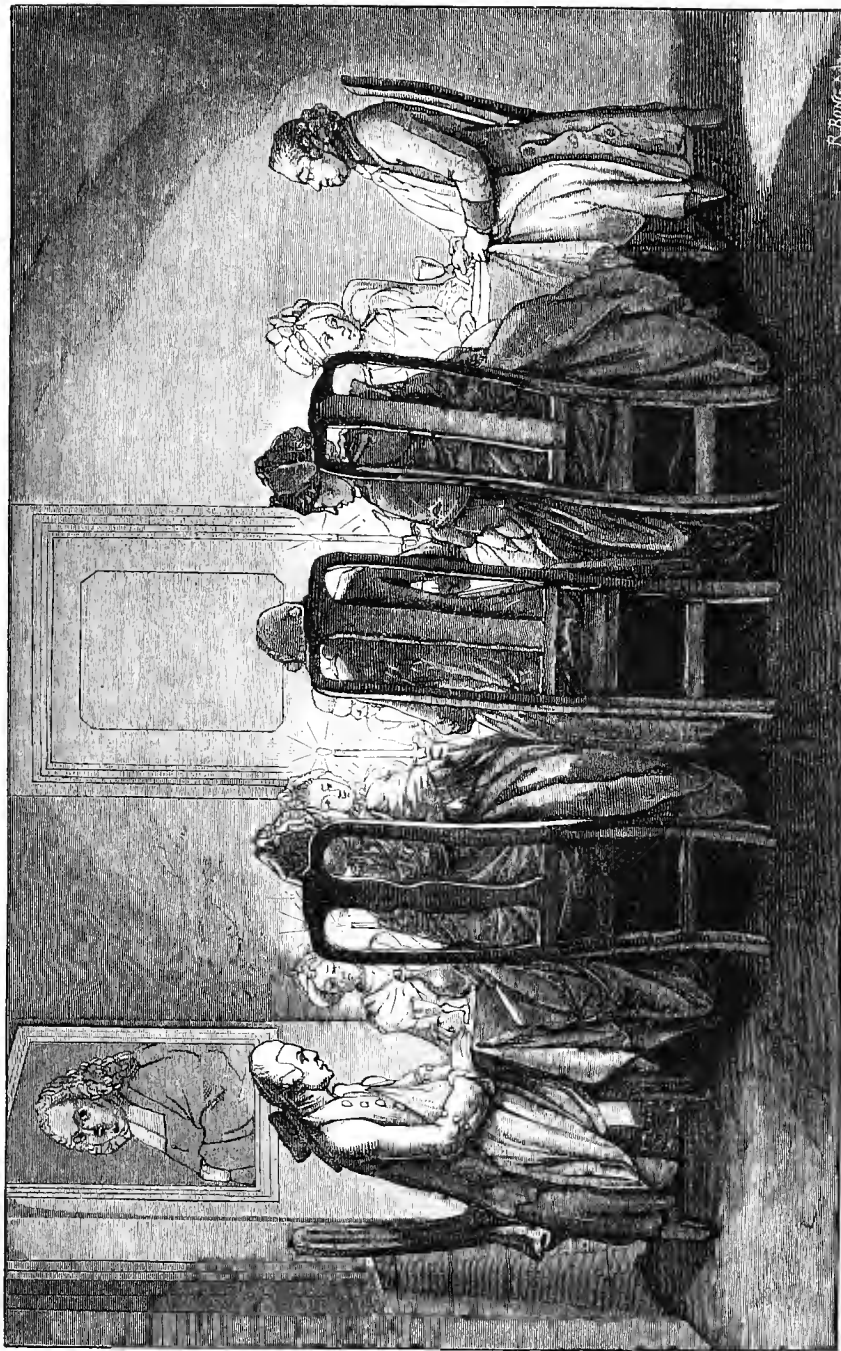
Aus den: Essais de Berlin.  
Almanac de Gesellschaft 1781. (S. 333.)

Dohme, Kunst und Künstler

## KUPFERSTICHE VON CHODOWIECKI IN PHOTOTYPISCHER NACHBILDUNG.

Berliner Phototypisches Institut.





Abendessen beim Prediger Bouquet. Aus dem Skizzenbuch Chodowiecki's in der Berliner Akademie der Künste.



academie, welche Bernhard Rode in Rücksicht auf den damaligen kläglichen Zustand der Berliner Akademie in feinem Haufe errichtet hatte. Hier wie überall war Chodowiecki rastlos fleissig. Freilich war jetzt auch aller Grund dazu vorhanden, nachdem er sich schon i. J. 1755 mit Jeanne Barez, der Tochter eines der französischen Colonie angehörigen Goldstickers vermählt hatte, und es nun den Lebensunterhalt für zwei, nach einigen Jahren für eine Familie zu gewinnen galt. Mit Glück warf er sich eine Zeit lang auf Miniaturportraits, bis die wachsende Concurrenz seine Einnahmen wieder schmälerte. Auch machte er jetzt Versuche in der Oelmalerei und zwar, da ihm am Tage die Zeit dazu fehlte, des Abends bei concentrirtem Lampenlicht. Das Jahr 1758 sah dann seine erste fertige Radirung, ein satirisches Gelegenheitsblatt, das sogenannte »passe-dix«, in welchem er eine in den Bierhäusern des damaligen Berlins wohlbekannte Persönlichkeit verspottete, den Knopftempelschneider Nicolas Fonvielle, der, durch die Eitelkeit ein Künstler sein zu wollen verblendet, in Versuchen, Medaillentempel zu arbeiten, seinen Vermögenszustand zerrüttet hatte und nun eine Art Vagabundenleben führte. Das Blatt ist eines der wenigen, welches Chodowiecki unter erborgtem Namen in die Welt fandte; es trägt den Huquier's, des bekannten Stechers und Kupferstich-Verlegers an der Ecke der Rue des Mathurins zu Paris. Der Künstler rechnete nicht etwa auf grösseren Absatz des Blattes, sondern es liegt gerade in dieser Bezeichnung ein die Darstellung ergänzender Spott, indem so die Voraussetzung gemacht ist, als sei der Ruf des buckligen kleinen Fonvielle aus den räucherigen Tabagien der Spreestadt bis nach Paris gedrungen, wo der erste Verleger der Welt das Blatt herausgegeben habe. Zwar fallen die ersten Radirversuche Chodowiecki's schon vier Jahre früher, aber auch hierin sein eigener Lehrer, hatte er mit grossen Schwierigkeiten kämpfen müssen, ehe er das erste befriedigende Resultat erreichte. Damals dachte er freilich noch nicht daran, auf diesem Wege einst seinen Lebensunterhalt gewinnen zu können; nach wie vor arbeitete er als Miniator, Emailmaler und als Zeichner zumeist für Buchhändler, die seine Compositionen dann andern Stechern übergaben; zwischendurch entstanden einzelne Oelgemälde.

Die Arbeiten jener Zeit sind heut zumeist vergessen oder werden mehr als Curiositäten aufbewahrt; immerhin genügte aber seine damalige Thätigkeit ihm im Jahre 1764 die Mitgliedschaft der Akademie zu verschaffen.

Allmählich treten die Werke der Radirnadel mehr in den Vordergrund. Zunächst waren es dem Strassen- und Familienleben entnommene Einzelcompositionen bis sein sogenannter grosser Calas, der, schon früher beendet, 1768 endlich erschien, den Wendepunkt zu erfolgreicherer Thätigkeit bildete. Die Entstehungsgeschichte des Blattes theilt nach des Künstlers eigenen Aufzeichnungen Engelmann ausführlich mit; dort mag man sie nachlesen. Das Wichtigste ist, dass es gefiel und die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Stecher Chodowiecki lenkte. Im folgenden Jahre erhielt dieser seinen ersten grösseren Auftrag, für den er die schon mehrfach erwähnten zwölf Darstellungen zu Minna von Barnhelm wählte, deren Erfolg ein entscheidender war. Seine Zukunft ist nun begründet, seine künstlerische Thätigkeit in eine bestimmte Richtung gewiesen. Von nun an mehren sich die Aufträge der Buchhändler für Radirungen, während



man bisher nur Zeichnungen von ihm verlangt hatte; von nun an ist Chodowiecki das, was er noch durch dreißig Jahre bis zu seinem Tode blieb, der gefeierte, viel begehrte Illustrator.

So hatte sich nach manigfachen Irrwegen, nach manigfachen Entbehrungen und Sorgen die Eigenart seines Talentes doch endlich Bahn gebrochen. Seine Oelgemälde können überhaupt nicht auf höhere Bedeutung Anspruch machen, seine Miniaturen und Dofenmalereien zeigen freilich neben fauberster Ausführung eine Schärfe, Leichtigkeit und Wahrheit der Zeichnung, die ihnen oft wirklichen Werth verleiht, aber erst auf dem Gebiete der Illustration fand Chodowiecki's Lust und Fähigkeit, alles im täglichen Leben Beobachtete bildlich darzustellen, ihren rechten Tummelplatz. Schon als Lehrling in Danzig hatte er gelegentlich die den Laden besuchenden Kunden gezeichnet; späterhin liebte er es, beim Lesen die Entwicklungsmomente der Erzählung fogleich zu skizziren, und diese Freude am „Zum Bilde machen“ des Augenblicks-Eindrucks bleibt ihm bis zuletzt. Als er im Sommer 1773 nach dreißigjähriger Trennung seine Mutter in Danzig wieder besucht, führt er ein Skizzenbuch mit sich, in welches er alle Erlebnisse der Reise im Bilde niederschreibt. Dies in feiner Art wohl einzige Tagebuch befindet sich — ein wenig bekannter Schatz — im Besitz der Berliner Akademie der Künste. Die meisten der Blätter wurden wohl vor der Situation selbst, die sie darstellen, in flüchtigen Bleistrichen entworfen und dann Abends oder an Ruhetagen mit Tusch und Feder ausgezeichnet, andere überhaupt erst am Zeichentisch in behaglicher Muße aus der Erinnerung componirt. Ihre Durchführung ist denn auch, der gelegentlichen Entstehung entsprechend, ungleich, wenn auch nie ohne eine gewisse Sorgfalt. Einzelne Blätter werden zu völligen Genrebildchen, wie z. B. das in Zeichnung und Lichtwirkung gleich treffliche Abendessen beim Prediger Bouquet (vergl. den Holzschnitt) oder die Scenen beim Erzbischof-Primas, dem wir bald im tiefsten Morgenanzug, bald im Staatsornat gnädig den Handkuss ihn besuchender Damen entgegen nehmend, begegnen; gelegentlich versteigt er sich in den Köpfen, namentlich in weiblichen Bildnissen, zu miniaturartiger Feinheit, so vor Allem in dem reizenden Blättchen mit der aus dem erleuchteten in ein dunkles Zimmer tretenden jungen Starostin Ladikowska.

Es wäre ein verdienstvolles Unternehmen, wenn in unserer publicationslustigen Zeit Jemand sich entschloße, diese kunst- und sittengeichtlich gleich hochstehenden Blätter etwa durch Lichtdruck allgemein zugänglich zu machen. In den 108 mit Tusch und Feder gezeichneten Darstellungen tritt Chodowiecki an die Spitze der deutschen Sittenmaler; wer eine rechte Vorstellung von dem Reizen in jenen Tagen, von dem Leben und Treiben in den Städten der Ostgrenzen deutscher Gesittung haben will; wird unter den wichtigsten Documenten stets zu Chodowiecki's Skizzenbuch greifen müssen. Von Schritt zu Schritt begleiten wir den Künstler von dem Augenblick des Scheidens von den Seinen an auf seiner Reise; wir sehen ihn auf der Landstraße dahin reiten, den schweren Mantelfack hinter sich auf dem Pferde; allerlei Reisegesellschaft findet sich zu ihm; wir lernen das Leben in den Gasthöfen kennen, wo der Reisende sein Pferd selbst besorgt und sich dann auf das im Gastzimmer bereitete Strohlager niederstreckt, gelegentlich in der Nacht durch übermüthige Nachbarn gestört. Es ist eine lange Reise,

nicht frei von allerlei Ungemach. Endlich grüßt ihn über weite Landschaft hinüber bei Oliva die See. Nun kommt er zum Weichbilde der Vaterstadt, er reitet ein zum Thor, wo eben die Wache vor dem vorüberfahrenden Bürgermeister ins Gewehr tritt. Jetzt steht er vor dem Elternhaus; die beiden Stecklinge, die der Vater einst bei der Geburt seiner beiden Söhne vor dem Beischlag gepflanzt und Daniel und Gottfried getauft hatte, sind — mehr als vierzig Jahre liegen dazwischen — zu mächtigen Bäumen herangewachsen. Nun steht er in der einfachen Stube der Mutter, deren Töchter eine kleine französische Schule halten. Unter den Mädchen, die damals den Unterricht der Demoiselles Chodowiecka genossen, ist Eine, deren Namen einen guten Klang gewonnen in der Geschichte unseres geistigen Lebens, durch eigene Arbeit, mehr noch durch ihren großen Sohn, Johanna Schopenhauer. Sie erzählt aus jenen Tagen: »Die düstere Stube in der Schule, mit ihren getäfelten Wänden, von durch die Zeit gebräuntem Eichenholz, in der wir dennoch so fröhliche Stunden verlebten — das große, aus mehreren Hundert kleinen Scheiben zusammengesetzte Fenster, stehen noch sehr lebhaft in meiner Erinnerung.

»In der Ecke dieses Fensters thronte in ihrem geräumigen Sorgenstuhl eine uralte Frau mit schneeweißem Haar, in etwas fremder, sehr sauberer, aber einfacher Tracht. Das Alter hatte ihr Auge mit einem immer dichter werdenden Schleier umzogen, doch ihren heitern Sinn nicht zu verdunkeln vermocht. Deutsch sprach sie wenig und ungern, sie war eine geborne Französin und hatte als Hugenottin, ihres Glaubens wegen, aus ihrem schönen Vaterlande flüchtig werden müssen, aber sowohl Tracht als auch Sitten und Sprache des französischen Bürgerstandes beibehalten. Ihr Alter und ihr schwaches Gesicht erlaubten ihr nicht, ihren beiden auch schon ziemlich bejahrten Töchtern in der Leitung der Schule beizustehn, aber sie war doch gern mitten unter den Kindern. Mich hatte sie zu ihrem Liebling erkoren, ich durfte dicht zu ihr hinflüchten, wenn das Getöse der wilden Knaben zu arg wurde. Dann nahm sie mich auf den Schoß und sagte mir allerlei leichte französische Redensarten vor, die ich zu ihrem größten Vergnügen wie ein gelehriger Papagei nachplapperte, und zuletzt auch wirklich verstehen lernte. Der Name dieser Frau wird in der Kunstgeschichte unserer Tage nie untergehen, denn sie war die Mutter des bisher in seinem Fache unerreichten Chodowiecki.

»Während eines Besuches von einigen Tagen«, (der Danziger Aufenthalt währte längere Wochen, die Erzählerin irrt hier) »den er in Danzig bei seiner Mutter ablegte, liefs er sich auch in unsere Schultube führen. Neugierig sah ich wie der fremde ernste Mann ein Tischchen hin- und herrückte, bis es ihm recht stand. Seine beiden Schwestern gingen indeß freundlich zuredend durch unsere Reihen, versprachen Thorner Pfefferkuchen, Rosinen und Mandeln, die Hülle und Fülle, wenn wir nur ein kurzes Stündchen, so wie wir eben saßen und standen, ruhig bleiben wollten. Der fremde Mann setzte sich inzwischen an seinen Tisch, legte Papier vor sich hin, packte Bleistifte aus, sah aufmerksam umher, schrieb etwas, wie es mir schien, sah wieder auf, schrieb wieder, ich hielt mich nicht länger. Ich vergafs Rosinen, Mandeln und Pfefferkuchen und alles; leise wie ein Kätzchen, schlich ich zwischen und unter Tischchen und Stühlen zu ihm hin, und

fah so bittend ihm ins Gesicht, daß er es nicht übers Herz bringen konnte, mich zu verschrecken. Freundlich nickte er die Erlaubniß mir zu, neben ihm stehen zu bleiben. Und nun sah ich auf dem kleinen Blättchen die ganze Schultube entstehen; das hatte ich mir nie als möglich gedacht! Der Athem verging mir darüber, ich dachte und empfand nichts, als das Glück dergleichen schaffen zu können. Von diesem Augenblicke an ging all mein Wünschen und Trachten auf Zeichnen und Malen aus. Wer mir eine Freude machen wollte, mußte mir Papier und Bleifeder schenken, ein Nürnberger Farbenkasten versetzte mich auf den höchsten Gipfel des Entzückens. Und als nun der Künstler ein anderes Blättchen zurechtlegte, mich hinstellte vor sich, zeichnete, ohne daß ich sehen konnte was er machte, und mir nun das Blättchen hinreichte, um nebst einem Grusse von ihm es meiner Mutter zu bringen. Meine ganze kleine Person, von dem Köpfchen an bis zu den etwas einwärts stehenden Füßen war im verkleinerten Maßstabe dargestellt. Es fehlte nicht viel, so wäre ich aus lauter Freude in Thränen ausgebrochen, kaum konnte ich die Zeit abwarten, bis Agathe mich abzuholen kam. . . .

»Meine Mutter bewahrte das Bild bei ihren liebsten Schätzen, denn Chodowiecki's Name war schon damals berühmt. Leider habe ich selbst späterhin, durch einen unglücklichen Versuch, eben aus jenem Farbenkästchen, es zu illuminiren, es verdorben.«

Wie er hier im Scherz die dreijährige Johanna zeichnet, so benutzt Chodowiecki doch auch den Danziger Aufenthalt um zahlreiche Miniaturportraits der vornehmen Welt zu fertigen, die sich mit Aufträgen um ihn gedrängt zu haben scheint. Er schildert sich selbst wiederholt, wie er in den Patrizier- und Adelshäusern bald die Dame, bald den Hausherrn malt, während diese ihre Besuche empfangen; dann wieder führt er uns die Freunde und Verwandten des mütterlichen Hauses vor, ein andermal Gestalten der Strafe, ein buntes Allerlei, den Jahrmarkt des Lebens im damaligen Danzig.

Eine zweite Reise in die Heimath, um nach dem Tode der Mutter eine Schwester zu sich ins Haus zu nehmen, erfolgte 1780. Im nächsten Jahre berief ihn der Kaufmann Sillem nach Hamburg, um seine Kupferstichsammlung zu catalogisiren. 1789 finden wir ihn in Begleitung eines Sohnes und Schwiegersohnes und des Malers A. L. Krüger auf einer Vergnügungsreise nach Dresden, Leipzig, Halle, Dessau, von welcher Reise sich das Tagebuch des Künstlers erhalten hat. Das war die Zeit, wo seine anfänglich bedrängte Lage sich mehr und mehr gebessert hatte und er, der gegen jeden Andern aufopfernd freigebig und hilfreich war, sich selbst auch Erholungen gönnen konnte. Von seiner aufrichtigen Herzengüte und seinem großen Wohlthätigkeitsinn erzählt Weise bei Engelmann rührende Züge. Hier sei statt aller Wiederholungen nur das schöne Wort des ihm befreundeten Schellenberg angeführt, der von ihm sagen konnte: Sein Herz ist viel schöner als seine trefflichen Arbeiten.

Auch von seiner unermüdlichen Arbeitskraft und Arbeitslust sind erstaunliche Anekdoten aufbewahrt. Die Zuhilfenahme der Nacht für seine Arbeiten war ihm etwas gewöhnliches; er selbst erzählte gelegentlich, wie er bis zwei Uhr Nachts gearbeitet habe, dann aber am Tisch eingeschlafen und vom Stuhle ge-

fallen fei. Oft schlief er in den Kleidern und, um die Perrücke nicht zu verderben, im Bette sitzend, damit er in aller Frühe wieder am Zeichentisch sein konnte. So soll es mitunter vorgekommen sein, dafs, wenn er zum Familienkaffee gerufen wurde, die üblichen zwölf Compositionen für einen Kalender bereits fertig waren. Ebenso schnell aber wie mit dem Zeichenstift arbeitete er mit der Radirnadel. Jacobi erzählt die hübsche Anekdote, wie einst mehrere Freunde des Künstlers sich in seiner Wohnung in der Behrenstrafse zusammengefunden und über eine neuliche Militärfchlägerei geplaudert hätten, wobei Prof. Erman den Vorgang auf Papier fkizzirte. Chodowiecki entfernte sich mit dieser Zeichnung, ritzte sie in wenigen Minuten mit der kalten Nadel in Kupfer und brachte der überraschten Gefellschaft die Abdrücke. — Das ist die Geschichte des (später wohl weiter ausgeführten) Blattes E. 750.

In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens machten ihm Anschwellungen der Füfse viel zu schaffen; oft klagt er darüber in Briefen an den ihm befreundeten Maler Anton Graff, tröstet sich selbst aber immer wieder mit dem ihm eigenen Humor: »Das Beste ist, dafs ich die Langeweile und öftere Schmerzenhaben durch Arbeiten vergeffen könne. Ich habe mir einen Tisch, der über mein Bette (welches parallel mit dem Fenster in meiner Arbeitsstube steht) machen lassen, worauf ich bei Tage arbeite und esse und des Nachts darunter schlafe« (1790), und drei Jahre später »da sitze ich nun unter den Händen eines Wundarztes und habe ein Bein rund um vom Fußgelenk bis an die Wade voller Löcher und singe das Hallefche Studentenliedchen: Ich bin ein armer Teufel, ich kann nicht mehr marschiren u. f. w., aber vom Kopf bis an die Knie geht's ganz gut.« Doch erholte er sich immer wieder. Am 14. Januar 1798 konnte der stets fleifsige und heitre Greis schreiben: »Jetzt geht alles wieder gut, bis auf ein krankes Bein befind ich mich sehr wohl, mit dem besten Appetit esse ich alles was mir vorkommt von des Morgens bis in die Nacht, denn wenn ich von Tische aufsteh so nehme ich allemahl ein Stück Roggen Brodt mit und das Efs ich gegen Ein Uhr zu Mittag wenn das Effen nicht zeitig genug auf dem Tisch ist und um 1 Uhr in der Nacht wenn ich aufhöre zu arbeiten (oder bey der Arbeit) mit dem grössten appetit von der Welt und nachher gehe ich mit eben dem Appetit zum schlafen zu Bett und denke oft dabey dafs ich eben so freudig ins Grab gehen werde wenn Gott mich abruffen wird, und in 5 Minuten schlaf ich ein, binde einen Faden an meinen Wecker an der Uhr (denn mein Bette steht gerade vor ihr) um meinen Daumen und um 7 Uhr bin ich wieder da, und mit dem Tage an die Arbeit, da kommen denn oft angenehme, uninteressante, auch unangenehme Besuche, die mich die kurzen Tage noch kürzer machen, aber ich habe Geduld mit allen, und hole des Abends wieder ein wafs sie mich bey Tage veräuimt haben.«

Ein Jahr vorher, 1797, war nach Rode's Tode seine Ernennung zum Director der Akademie erfolgt, deren Vicedirector er schon seit 1788 gewesen. Fleifsig schaffend trat er noch in das neue Jahrhundert ein; aus dem Jahre 1800 stammen dreissig Platten; doch in den ersten Tagen des Jahres 1801 zeigten sich Symptome ernstlichen Erkrankens. Chodowiecki hatte seine Laufbahn erfüllt, am 7. Februar verschied er.

Von seinen sieben Kindern überlebten ihn drei Töchter und zwei Söhne, deren

einer, Wilhelm, gleichfalls Kupferstecher und im Sinne des Vaters thätig war; schon im Jahre 1805 folgte er diesem in den Tod.

Eine Schule im gewöhnlichen Sinne hat Chodowiecki nicht gebildet, wohl aber hat er das allgemeine Kunstschaffen um einen neuen bis heut fruchtbringenden Gedanken bereichert. Mit dem Erscheinen seiner „Minna von Barnhelm“ beginnt eine neue Epoche in der deutschen Buchillustration, die nicht in letzter Linie in den durch Chodowiecki's Kunst erst recht in Mode gebrachten illustrierten Kalendern den Weg in weitere Kreise fand, wie auch in unserm Jahrhundert die Reform gegen den von England her beliebt gewordenen Stahlstich gerade wieder an die Kalenderliteratur anknüpft, als Gubitz, der geistige Erbe Chodowiecki's in seinem Berliner Volkskalender seit 1835 den Holzschnitt von Neuem zu künstlerischen Ehren brachte. Wie er, so steht auch Ludwig Richter auf den Schultern des großen älteren Meisters, der zuerst der Illustration wieder ihr volksthümliches Gewand gab, den Nachfolgern den Wegweisend zu jener Kunst, die Ludwig Richter selbst in einem seiner Werke so schön getauft hat:

Für's Haus!

---

#### Anmerkung.

Chodowiecki's Kupferstichwerk umfaßt 2075 Nummern auf 978 Platten, wozu noch 773 sogenannte Einfälle kommen, kleine Randzeichnungen, die er in späteren Jahren während der Arbeit auf die Ränder der Kupferplatte zu machen liebte. 176 Platten waren für Kalender bestimmt. Da die Auflage dieser Kalender bisweilen größer war als die Platte Abdrücke hergab, so ließen — in einer Zeit, welche die galvanische Vervielfältigung noch nicht kannte — die Verleger die Chodowiecki'schen Originale sofort von Andern copiren, ohne daß derartige Copien immer als solche bezeichnet wurden. Andere Nachstiche wurden einfach in betrügerischer Absicht gemacht; endlich fanden schon bei Chodowiecki's Lebzeiten Kupferstecher ihre Rechnung dabei, seine felteneren Blätter, um den Sammlern überhaupt Kenntniß davon zu geben, mit Nennung ihres Namens zu vervielfältigen. Die beiden Hauptnachahmer Chodowiecki's sind Hopper und Link.

Die an Chodowiecki's Stichen reichste öffentliche Sammlung ist das Berliner Kupferstichcabinet, wo sich auch eine größere Anzahl seiner Handzeichnungen findet.

---





